FILM

NR 18 (1870)
1985.05.05.
ROK XL
CENA 20 ZŁ

PL ISSN 0137–463X
INDEKS: 35806

DOROTA KAMIŃSKA

Fot. Zofia Nasierowska

30-lecie Filmoteki Polskiej

W służbie wiedzy

Jednym z elementów obchodów 30-lecia Filmoteki Polskiej było sympozjum naukowe „Archiwistyka filmowa w służbie wiedzy o filmie", które odbyło się 15 kwietnia br. w Warszawie.

Sympozjum prowadził przewodniczący Rady Programowo-Naukowej Filmoteki Polskiej prof. dr Jerzy Toeplitz. W spotkaniu uczestniczyli naukowcy, archiwiści, dziennikarze, przedstawiciele Naczelnego Zarządu Kinematografii.

Referaty wygłosili: prof. Jerzy Toeplitz, dyrektor Filmoteki Polskiej Roman Witek i przewodniczący Międzynarodowej Federacji Archiwów Filmowych (FIAF), dyrektor Państwowego Archiwum Filmowego NRD – Wolfgang Klaue. W dyskusji wzięli udział: prof. dr Władysław Jewsiewicki, prof. dr Aleksander Jackiewicz, Tadeusz Pacewicz, Jerzy Płażewski, Czesław Dondziłło i Kazimierz Nowacki.

W czasie sympozjum naczelny redaktor miesięcznika „Kino" Stanisław Kuszewski wręczył przyznaną Filmotece Polskiej doroczną nagrodę tego pisma za upowszechnianie kultury filmowej.

Nagroda im. Zenona Wasilewskiego

Zwyciężył „Nielotek"

W Łodzi odbył się VII przegląd konkursowy o nagrodę im. Zenona Wasilewskiego za najlepszy film animowany dla dzieci, zrealizowany w latach 1983–85. Jury przyznało nagrodę filmowi „Nielotek" Lucji Mróz ze Studia Filmów Animowanych w Krakowie. Wyróżnienia otrzymali Hieronim Neumann za oryginalną formułę plastyczną filmu „Katar" z Telewizyjnego Studia Filmów Animowanych w Poznaniu i Leszek Gałysz za interesującą adaptację dzieła literackiego w filmie „Jacek i Placek" ze Studia Miniatur Filmowych w Warszawie.

Krótko

WARSZAWA. Problemy warsztatu twórczego, kształcenia młodych i współpracy między organizacjami filmowców Polski i ZSRR dominowały na spotkaniu z radzieckimi reżyserami, goszczącymi z okazji Dni Kultury Radzieckiej, w siedzibie Stowarzyszenia Filmowców Polskich. **ALGIER.** Barbara Sass i Beata Tyszkiewicz odwiedziły Algierię z okazji Dni Filmu Polskiego; pokazano „Akademię Pana Kleksa", „Śmierć prezydenta", „Golema", „Krzyk" i „Vabank". **WARSZAWA.** Z inicjatywy klubu publicystów społeczno-prawnych SD PRL odbyło się spotkanie dziennikarzy z przedstawicielami Ministerstwa Sprawiedliwości i Centralnego Zarządu Zakładów Karnych; dyskusja dotyczyła filmu „Nadzór" Wiesława Saniewskiego i polityki penitencjarnej. **HAWANA.** Marek Pietrak uczestniczył w Tygodniu Filmów Polskich na Kubie; oglądano jego „Wilczycę" oraz „Akademię Pana Kleksa", „Lata dwudzieste, lata trzydzieste", „Marynię", „Epitafium dla Barbary Radziwiłłówny" i „Mniejsze niebo". **WARSZAWA.** Uroczysta premiera „Śladów wilczych zębów" Ilfigo Svobody odbyła się z okazji święta narodowego CSRS. **TRYDENT.** Na międzynarodowy festiwal filmów górskich i eksploracyjnych zgłoszono filmy „Inwazja" Mariana Ussorowskiego i „Mariusz Zaruski – żeglarz, taternik" Edwarda Pałczyńskiego.

DNI KULTURY RADZIECKIEJ

Delegacja radziecka na premierze w kinie „Relax"

PREMIERA „ZWYCIĘSTWA"

15 kwietnia w stołecznym kinie „Relax" odbyła się światowa prapremiera filmu Jewgienija Matwiejewa „Zwycięstwo", otwierająca „Wiosenne spotkania z filmem radzieckim '85".

Na pokaz przybyli: zastępca członka Biura Politycznego KC PZPR, minister Obrony Narodowej, gen. armii Florian Siwicki, sekretarz KC PZPR Waldemar Świrgoń, szef Głównego Zarządu Politycznego WP, wiceminister Obrony Narodowej, gen. broni Józef Baryła, kierownik Wydziału Kultury KC PZPR Witold Nawrocki, minister Kultury i Sztuki Kazimierz Żygulski i przewodniczący Zarządu Głównego TPPR, Stanisław Wroński.

Gorącymi oklaskami powitali widzowie delegację przybyłą z okazji Dni Kultury Radzieckiej z zastępcą członka Biura Politycznego KC KPZR, ministrem Kultury Związku Radzieckiego, Piotrem Demiczewem.

Obecny był ambasador ZSRR Aleksander Aksjonow.

Film przedstawił publiczności jego twórca, reżyser Jewgienij Matwiejew.

JEWGIENIJ MATWIEJEW: TEN FILM MUSIAŁ BYĆ PRAWDĄ

Jedną z najważniejszych imprez kwietniowych Dni Kultury Radzieckiej były doroczne Wiosenne Spotkania z Filmem Radzieckim. Wśród 800 artystów ze Związku Radzieckiego, którzy z okazji Dni Kultury odwiedzili nasz kraj, znaleźli się m.in. reżyser i aktor Jewgienij Matwiejew, twórca filmu „Zwycięstwo", którego światowa prapremiera w Warszawie otwierała imprezę, reżyserzy Marlen Chucyjew („Mam 20 lat", „Letni deszcz", „Niespodziewana wizyta"), Aleksiej Simonow („Oddział"), Sawwa Kulisz, Karen Szachnazarow, scenarzysta Jewgienij Grigoriew („Trzy dni Wiktora Czernyszewa", „Romance o zakochanych"), operatorzy frontowi czasu wojny – Mamat Arabow, Władimir Tomberg i dobrze znany w naszym kraju Olgierd Samucewicz oraz przedstawiciel Komitetu do spraw Kinematografii Rady Ministrów ZSRR Władimir Pabaucki. W spotkaniu z warszawskimi dziennikarzami wziął także udział przedstawiciel Sovexportfilmu w Polsce Władisław Zieldin.

Większość pytań podczas konferencji dotyczyła filmu „Zwycięstwo", poświęconego 40 rocznicy zwycięstwa nad hitlerowskim faszyzmem.

– Ciesze się – **mówił reżyser Jewgienij Matwiejew** – że mogłem swój film przedstawić po raz pierwszy właśnie tu, w Warszawie. Dla mnie ten film był sprawą niezmiernie ważną, ze względu na historię, na odpowiedzialność towarzyszące niezmiernie istotnym wydarzeniom, które przedstawia. Konferencja Poczdamska i Konferencja Bezpieczeństwa i Współpracy w Helsinkach: dzieli je 30 lat napięcia, nieprzerwanej walki politycznej. Konferencja w Helsinkach przyniosła ludziom wiarę, że wreszcie skończyła się zimna wojna. Ale po 10 latach mamy wyścig zbrojeń odbywający się na znacznie wyższym poziomie i rozkręconą maszynę propagandy wymierzonej przeciw pokojowej współpracy narodów, obserwujemy działanie sił odwetowych, nawołujących do ponownego rozpatrania wojny.

Film poświęcony tym wydarzeniom – **mówił m.in. Jewgienij Matwiejew** – musiał być samą prawdą, bowiem broni prawdy sił pokoju i postępu. Wszystko to w filmie, co bezpośrednio dotyczy postaci historycznych, opiera się ściśle na dokumentach i stenogramach rozmów, zaś to, co rozgrywa się wokół nich braliśmy ze wspomnień, pamiętników ludzi, którzy w przedstawionych wydarzeniach uczestniczyli. Nawet ukazując drobne z pozoru szczegóły nie mogliśmy sobie pozwolić na autentyzm „w przybliżeniu". Np. współpracujący z nami filmowcy z NRD z dokładnością do najdrobniejszych detali odtworzyli apartamenty Stalina, Trumana i Churchilla, zajmowane podczas konferencji w Poczdamie. Studiowaliśmy stare kroniki filmowe, włączyliśmy wiele z nich do filmu, opatrując napisami informującymi że to autentyk, także gdzie i kiedy wydarzenie miało miejsce.

Jest to film polityczny, publicystyczny, historyczny: ten gatunek wymaga zastosowania precyzyjnych środków wyrazu. Powieść Aleksandra Czakowskiego, której film jest adaptacją, zawiera mnóstwo informacji, z których nie mogliśmy zrezygnować. Zastosowaliśmy więc ekran poliwizyjny – pewne sprawy rozgrywają się jednocześnie, czas narracji jest skrócony, a jednocześnie wzmacniamy w ten sposób oddziaływanie emocjonalne filmu.

Jewgienij Matwiejew

Czas wojny był czasem mojej młodości, łączą się z nim sprawy bolesne, o których muszę mówić. Kiedy byłem w Stanach Zjednoczonych, studenci amerykańscy pytali, dlaczego mówię o pokoju, a robię filmy o wojnie. Odpowiedziałem: bo wojny nienawidzę. I jeszcze jedno: kiedy trwała wojna, nie bałem się, teraz jednak perspektywa nowej wojny budzi we mnie lęk. Tym mocniej muszę się jej przeciwstawić.

Zapytany, czy lepiej czuje się jako aktor czy też jako reżyser – Jewgienij Matwiejew odpowiedział, że ma dwie dusze, obie jednakowo wrażliwe. Sądząc z listów, które otrzymuje – mówił – widzowie chcą mnie nadal widzieć jako reżysera, ale jeszcze bardziej jako aktora. Cóż, był taki film, w którym reżyser Matwiejew nie zaproponował roli aktorowi Matwiejewowi i od tego czasu byli na siebie obrażeni. Może nadszedł już czas, żeby się pogodzili? Na razie jednak gram w filmie innego reżysera. Jestem tam człowiekiem współczesnym, cichym i skromnym, zmierzającym jednak śmiało do swego celu.

„Zwycięstwo"

DEBIUTY, ALE NIE TYLKO

Stowarzyszenie Filmowców Polskich i Zarząd Główny TPPR patronowały sympozjum „Młode kino radzieckie", które odbyło się 18 kwietnia br. w Domu Przyjaźni TPPR w Warszawie. Sesję poprzedziły pokazy filmów młodych reżyserów. Obok znanego już u nas musicalu „Stworzył nas jazz" Karena Szachnazarowa widzowie mogli obejrzeć dramat „Krzyk pawia" S. Babajana z Armenii, wojenny obraz „Po raz drugi urodzony" Arkadija Sirienki (Mosfilm) oraz zestaw sześciu krótkometrażówek fabularnych z moskiewskiego Studia „Debiut". Na spotkaniu, które ze strony polskiej prowadził reż. Tadeusz Chmielewski, wygłoszone zostały referaty: „Debiuty reżyserskie lat osiemdziesiątych" Ludmiły Melwil z Naukowo-Badawczego Instytutu Kinematografii w Moskwie oraz „Problematyka i styl w młodym kinie radzieckim" Andrzeja Kołodyńskiego reprezentującego Stowarzyszenie Filmowców i redakcję naszego tygodnika. Dyskusję prowadził z werwą reżyser Sawwa Kulisz, przewodniczący delegacji radzieckiej, w skład której wchodzili także: reż. Karen Szachnazarow i operatorzy-kombatanci Olgierd Samucewicz, Mamat Arabow i Władimir Tomberg. Filmy i opinie sformułowane przez referentów stały się podstawą ożywionej wymiany zdań. Młode kino radzieckie jest dziś formacją bardzo prężną: na 150 filmów rocznej produkcji aż 30 to debiuty. Obecni na spotkaniu reżyserzy z Koła Młodych SFP podjęli temat specyfiki języka i środków wyrazu, używanych dziś przez młodych filmowców radzieckich i polskich. Mówiono o stosunku do tradycji, a także problemach produkcyjnych. Dyskusja będzie kontynuowana w przyszłości, ponieważ zapowiedziano już ponowne spotkanie z młodym kinem radzieckim, być może nawet o szerszym programie.

TADEUSZ BARTOSIK

Był przede wszystkim człowiekiem teatru – aktorem, reżyserem, dyrektorem – ale występował często w telewizji i radiu, znał go dobrze także widz filmowy. Szkołę teatralną ukończył w Krakowie w roku 1947. Występował w tamtejszym Teatrze im. Słowackiego, potem przez długie lata był aktorem teatrów stołecznych: Powszechnego, gdzie m.in. stworzył pamiętną kreację Pierre Bezuchowa w spektaklu „Wojny i pokoju", także Narodowego i Dramatycznego. W latach 1976–82 był dyrektorem i kierownikiem artystycznym Teatru im. Mickiewicza w Częstochowie, potem powrócił do Warszawy i w Teatrze Polskim stworzył swe ostatnie kreacje – w „Zemście" i „Weselu".

Na ekranie debiutował w 1948 r. niewielką rolą w „Ostatnim etapie"; powrócił do filmu po dziesięcioletniej przerwie dużą, dramatyczną rolą śluzowego Jasiołda w „Ostatnim strzale". Grał Wąsika w „Zezowatym szczęściu", Pankracja w „Samosinie", porucznika MO w „Historii współczesnej", sąsiada w „Moim starym", kierowcę Tadeusza w „Poznańskich słowikach", sekretarza PPR w „Albumie Polskim". Widzieliśmy go m.in. w filmach „Tysiąc talarów", „Jons i Erdme", „Mandrin", „Lenin w Polsce", „Zbrodniarz który ukradł zbrodnię", w serialach „Stawka większa niż życie", „Do przerwy 0:1", „Czarne chmury".

Zmarł 16 kwietnia w Warszawie, mając 59 lat.

ZA TYDZIEŃ

- **Kino zjada własny ogon:** KONFRONTACJE
- **Wolna samarytanka czyli** VARIO LA VERA
- **Film był piękną przygodą, szkoda że krótkotrwałą:** HANKA KARWOWSKA **w albumie**
- **Indywidualność reżysera i plastyka wizja:** SPÓR O EKRANIZACJĘ
- KRÓTKO NIE ZNACZY BEZ POMYSŁU: **korespondencja z Tampere**
- **Aleksander Jackiewicz o** FILMOWEJ MODERNIE
- WAKACJE W AMSTERDAMIE: **na planie filmu Krzysztofa Sowińskiego**
- **Heros nie jest zmęczony:** CHARLTON HESTON
- **Z dobrodusznią ironią i uciekszym ekscentryzmem:** ULUBIEŃCY KSIĘŻYCA
- JURIJ SOŁOMIN **w portrecie na życzenie**

Maciej Sieński jest nie tylko zasłużonym twórcą filmów o II wojnie, ale również uczestnikiem jej dwóch batalii: wojny obronnej w 1939 roku i „ofensywy berlińskiej" 1945 roku. Obecnie reżyser kończy w „Czołówce" pracę nad dwoma pełnometrażowymi monografiami dokumentalnymi – „Krok od przepaści" i „Cena zwycięstwa".

Historia zapisana na taśmie

Rozmowa z MACIEJEM SIEŃSKIM

● Jest pan jedynym w Polsce reżyserem, który od kilkudziesięciu lat konsekwentnie uprawia jeden gatunek filmu dokumentalnego: historyczny film montażowy o drugiej wojnie, wymagający wielkiej wiedzy i drobiazgowych studiów. Czy uważa się pan również za historyka?

– Korzystam z prac badawczych historyków, w tym również najnowszych, nad II wojną i okupacją w Polsce. Każdy fakt, każde wydarzenie, każdą przytoczoną liczbę weryfikuję, porównując z innymi źródłami i opracowaniami. Nierzadko konfrontuję ze sobą dane z wielu najnowszych źródeł i opracowań, zanim zdecyduję się na ich akceptację. Oczywiście pomagają mi moje osobiste doświadczenia; jako oficer bratem udział w wojnie 1939 roku i po zgłoszeniu się na ochotnika do Ludowego Wojska Polskiego – w ofensywie 1945 roku. A w międzyczasie przeżyłem całą okupację w Polsce. W ten sposób, czerpiąc wiedzę ze źródeł obiektywnych i własnych przeżyć zbliżam się do prawdy o tych latach, pamiętając jednocześnie, że pełna ocena i interpretacja ciągle wykracza poza możliwości warsztatów badawczych współczesnych historyków.

Jednak zasadniczym przedmiotem moich badań są przekazy wizualne, taśmy filmowe, zdjęcia, plakaty, obwieszczenia, prasa. Każde ujęcie, każde zachowane zdjęcie trzeba zweryfikować. Muszę mieć stuprocentową pewność, gdzie i kiedy powstało, jaki wycinek wojennej batalii przedstawia i – jeśli to możliwe – kto został na nim sportretowany. To wymaga wielkiej pracy, szperania po archiwach, kartotekach, a także znajomości rzeczy. Na przykład w kilku filmach o wrześniu 1939 roku pokutował kawałek taśmy przedstawiający przejazd przez jakieś płonące, zbombardowane miasteczko rzekomego oddziału polskiej kawalerii. Ujęcie dramatyczne, dynamiczne, a więc chętnie wykorzystywane. W czasie badań w archiwum Eclair'a pod Paryżem stwierdziłem, iż jest to oddział kawalerii francuskiej pod Sommą. W „Spojrzeniu na Wrzesień" zdemaskowałem mistyfikację propagandy goebbelsowskiej, która dla skompromitowania polskiej armii puściła w świat filmowe obrazy rzekomego ataku oddziału polskiej kawalerii na niemiecką kolumnę pancerną. Na to kłamstwo nabrało się wielu filmowców, nie tylko zagranicznych, ale i polskich. Trzeba było analizować kadr po kadrze na stole montażowym, żeby pokazać, iż rzekomi polscy ułani zostali ubrani w hełmy i buty nie występujące w polskiej armii. Każde zdjęcie, każdy kawałek taśmy trzeba zweryfikować różnymi sposobami. Metody są różne. Najprostsze: czy takiego uzbrojenia używano w takim okresie wojny, czy były już takie czołgi? Jedno fałszywe ujęcie, a cała konstrukcja filmu, jego argumentacja, budzą wątpliwości. Dlatego też można powiedzieć, iż jestem historykiem, którego przedmiotem badań są taśmy, zdjęcia, cała strona wizualna drugiej wojny.

● W wywiadzie sprzed dziesięciu lat przeprowadzonym przez przedstawicieli „Filmu", nieżyjącego już redaktora Zbigniewa Klaczyńskiego i redaktora Jana Olszewskiego polemizował pan z opiniami kolegów, którzy uważali, iż montażowy dokument o drugiej wojnie światowej kończy się, gdyż wyeksploatowano materiały archiwalne. Pan natomiast zwrócił uwagę, iż na dobrą sprawę taki film dokumentalny dopiero się zaczął. Jego żywotność zależy od wielu czynników, nie tylko od archiwów filmowych i ikonograficznych, ale również od wiedzy historycznej i sytuacji politycznej. Czy po dziesięciu latach nadal myśli pan podobnie?

– Tak. Wprawdzie znane zbiory filmowe i ikonograficzne zostały już doszczętnie wyeksploatowane, ale pojawiają się nowe, jak bezcenna kolekcja zdjęć Sylwestra „Krisa" Brauna z Powstania Warszawskiego. A więc są jeszcze możliwe niespodzianki. Nadal w archiwach tkwi wiele nieujawnionych dokumentów, gdyż obowiązuje 50-letnia karencja; mogłyby one wyjaśnić wiele zagadkowych wydarzeń z II wojny. I niezależnie od tego wiedza historyków o wojnie i okupacji jest znacznie bogatsza niż dziesięć lat temu. Mniejsze namiętności wywołują pewne kontrowersyjne wydarzenia drugiej wojny, gdyż nie ma już bezpośredniego nacisku uczestników tych wydarzeń. Można więc rzec, iż film dokumentalny ma lepsze warunki podejścia do obiektywnej prawdy. Ale taki film wymaga od reżyserów wielkiego poświęcenia. Czy tacy się znajdą? Pracy jest bardzo dużo, a honoraria są zaledwie standardowe.

● Po ukończonym w 1970 roku „Spojrzeniu na Wrzesień", w którym polemizował pan z uproszczonymi i tendencyjnymi koncepcjami na temat września 1939 roku, zaczęto mówić o stylu dokumentalnym Macieja Sieńskiego. Analitycznym, lapidarnym, chłodnym, a przecież naładowanym wielką emocją. Pan też pierwszy odważył się wprowadzić do dokumentu filmowego tabele statystyczne pokazujące proporcje sił polskich i niemieckich. Film – jak książka naukowa – składał się z kilku rozdziałów poświęconych odrębnym sprawom.

ciąg dalszy na str. 4

STRATY ZADANE NIEMCOM PRZEZ LOTNICTWO LUDOWEGO WOJSKA POLSKIEGO

25	czołgów
20	samolotów
723	działa i moździerze
30	pociągów
1358	pojazdów mechanicznych
5	barek rzecznych

Zdjęcia na tej stronie z filmu „Cena zwycięstwa"

ciąg dalszy ze str. 3

– To była moja księga o Wrześniu. Przygotowania, gromadzenie materiałów trwały długo, a jeszcze dłużej trwała walka o taki a nie inny kształt filmu. O mało tej walki nie przypłaciłem utratą zdrowia. W końcu lat sześćdziesiątych pokutował jeszcze uproszczony, fatalistyczny obraz Polski międzywojennej jako „domku z kart", a Września jako narodowej tragedii, totalnej klęski, gdyż nieodpowiedzialni dowódcy zdradzili żołnierzy. Zresztą wbrew oczywistym faktom. Na przykład w żadnej kampanii II wojny nie zginęło tylu generałów co we Wrześniu: Wrzesień był przegraną; jednak większe klęski poniosły państwa lepiej do wojny przygotowane, dysponujące większym niż Polska potencjałem gospodarczym i ludzkim.

Kampanię wrześniową poznałem z pozycji najniższej, ale i najniebezpieczniejszej; dowódcy plutonu. Dla świeżo upieczonego podporucznika trwała tragicznie krótko. Przygotowując „Spojrzenie" musiałem zmienić punkt widzenia, poznać wszystkie epizody kampanii z pozycji strategicznych. Film ten, przywracający cześć bohaterskiej postawie polskiego żołnierza, potrzebny był również polskiemu społeczeństwu, jego integracji, umożliwiał znalezienie ciągłości między czasami przed i powojennymi.

● Jednym z najlepszych pana filmów jest krótka, dokumentalna impresja „Pro memoria" o wielkiej daninie krwi, którą złożyli żołnierze radzieccy wyzwalający ziemie polskie.

– Idea tego filmu narodziła się w czasie realizacji monograficznego „Frontu wyzwolenia" dotyczącego działań Armii Radzieckiej na ziemiach polskich od lata 44 roku do zakończenia wojny. Przeglądając materiały filmowe, głównie nakręcone przez radzieckich i niemieckich operatorów, natrafiłem na mnóstwo ujęć przedstawiających rannych, umierających i zabitych żołnierzy radzieckich. Nawet dla mnie, frontowego żołnierza, były to obrazy szokujące. Śmierć przybierająca różnorodne formy, wywołująca zaskakujące reakcje. Szpitale przepełnione rannymi, którym nie można pomóc, okaleczone, porozrywane ciała. Ten film to hołd złożony 600 tysiącom żołnierzy radzieckich, którzy zginęli wyzwalając nasze ziemie. A ilu zostało rannych, kontuzjowanych? Znów długo musiałem walczyć z różnego rodzaju „doradcami" i „poprawiaczami", którym nie wystarczał obraz i chcieli za wszelką cenę dorzucić choćby kawałek komentarza. To film straszny, ale taka była ta wojna.

● We wspomnianym już wywiadzie sprzed dziesięciu lat powiedział pan, iż brak nam ciągle odwagi, aby zagłębić się w koszmary drugiej wojny. Dla przykładu podał pan, iż nie powstał film, który dokładnie i rzeczowo pokazywałby machinę obozów koncentracyjnych. Czy krokiem zmierzającym do złamania tego tabu jest wstrząsający film „Krok od przepaści", w którym zgromadził pan dowody świadczące iż hitlerowcy od pierwszych dni wojny realizowali świadomy, przemyślany w szczegółach program eksterminacji polskiego narodu?

– Niemal od zarania powojennej kinematografii unikaliśmy drastyczności w przedstawianiu tych spraw, choć mieliśmy je przed oczyma. Pamiętam, gdy prawie czterdzieści lat temu nieżyjący już scenograf Ryszard Potocki stworzył do „Ostatniego etapu" Wandy Jakubowskiej przeraźliwe sylwetki wycieńczonych głodem, chorobami i morderczą pracą więźniów tzw. muzułmanów, ówczesny szef kinematografii polskiej polecił te ujęcia usunąć z filmu.

Obozy koncentracyjne – to był jedyny w dziejach ludzkości przemyślany system zabijania ludzi na wielką, właśnie przemysłową skalę. Zgodnie z zasadami ekonomiki nowoczesnego przedsiębiorstwa: żeby likwidacja człowieka najmniej kosztowała, a nawet przynosiła zyski. Zbyt kosztowne i mało wydajne było rozstrzeliwanie, gdyż amunicji potrzebowano na froncie, a ubrania rozstrzelanych były podziurawione i zbryzgane krwią, a więc nie nadawały się do dalszego wykorzystania. Wymyślono więc, iż więźniowie sami się rozbiorą idąc do rzekomych łaźni, wymyślono gaz i krematoria. Starano się również wykorzystać każdą część ciała zabitych. Włosy, skórę, tłuszcz. A najsilniejsi przed ostateczną likwidacją mieli przekazać całą swoją energię w niewolniczej pracy. Taki los spotkałby wszystkich Polaków, gdyby Hitler zwyciężył.

W hitlerowskim aparacie zbrodni w Polsce pracowało, jeśli to można nazwać pracą, prawie 400 tysięcy osób, żandarmów, funkcjonariuszy gestapo, sędziów, prokuratorów. Nawet w obliczu zbliżającej się klęski machina ludobójstwa nie została zatrzymana. Zabijanie trwało do końca. Gdzie są ludzie, którzy to robili? Tylko drobna część została osądzona.

● Ten wstrząsający film zmontował pan z filmów i zdjęć zrobionych przede wszystkim przez Niemców.

– To jest również szokujące. Systematycznie dokumentowano fotograficznie i filmowo zbrodnie. Większość tych materiałów nakręcono dla celów propagandowych, ale niektórzy zbierali takie materiały do prywatnych kolekcji. Te dowody zbrodni miały pokazywać przyszłym pokoleniom z jakim zaangażowaniem i poświęceniem budowano podwaliny Tysiącletniej Rzeszy.

„Krok od przepaści" zrobiłem przede wszystkim z myślą o pokoleniach powojennych. Wielu młodych ludzi, zwabionych mirażami Zachodu, opuszczając rodzinny kraj, szuka schronienia i pomocy w RFN. To mnie boli, bardzo boli. Jako żołnierza i jako człowieka, który w czasie okupacji w każdej chwili mógł stracić życie tylko dlatego, iż był Polakiem, untermenschem, podczłowiekiem. I który stracił matkę, brata, siostrę. Popełniliśmy jakiś wielki błąd wychowawczy, jeżeli najmłodsze generacje Polaków zapominają o ohydnym fakcie agresji nazizmu na nasz kraj, o całej pogardzie i nieludzkiej eksterminacji.

Przypominam więc tym filmem, iż na polskiej ziemi wojna i okupacja trwały najdłużej, najokrutniejszy był też terror skierowany przeciwko Polakom i Żydom, obywatelom polskim. Proporcjonalnie też ponieśliśmy największe ofiary.

● Drugą stroną ofiary narodu polskiego jest nieustępliwa walka, o której opowiada pan w „Cenie zwycięstwa".

– Zajmowałem się różnymi aspektami wojennego losu Polaków, przede wszystkim walką zbrojną, konspiracyjną produkcją broni („Głód broni"), udziałem Polaków we francuskim i europejskim ruchu oporu („Piotrowski i inni", „Z dala od kraju"), a nawet bohaterami Września – kontradmirałem Włodzimierzem Steyerem i gen. Tadeuszem Kutrzebą. Postanowiłem moją wiedzę i moje doświadczenie

korzystać, aby przedstawić panoramę polskiego czynu zbrojnego od września do maja na wszystkich frontach, walkę regularnych oddziałów i oddziałów partyzanckich, działalność wywiadowczą itp. a także konspiracyjną produkcję broni. W tej walce z Niemcami bezpośrednio zaangażowanych było w różnych fazach wojny ponad dwa i pół miliona ludzi. Film „Cena zwycięstwa" pokazuje ciągłość tej walki. Przegraliśmy wprawdzie wojnę wrześniową, ale nigdy polski żołnierz, partyzant i konspirator nie przestał walczyć. Wiosną 1945 roku polskie oddziały regularne liczyły na Zachodzie i w Polsce 1100 tysięcy ludzi i były pod względem liczebności czwartą siłą sojuszniczą na kontynencie europejskim po radzieckiej, amerykańskiej i brytyjskiej. Udokumentowanie tego wszystkiego dokładnie, bitwa po bitwie, operacja po operacji, potrzebne jest nie tylko dla ludzi młodych i przyszłych pokoleń, ale również dla tych w różnych krajach, którzy pomniejszają nasz wkład w rozgromienie III Rzeszy.

Film taki powstaje długo. Trzeba nie tylko zgromadzić materiały, nadać płynną narrację wydarzeniom rozgrywającym się na różnych frontach w tym samym czasie, trzeba je zdynamizować i udramatyzować, żeby nie tylko nie nużyły, ale nawet wywoływały emocje. Między zamiarem autora a ekranową konkretyzacją jest często duża różnica. Ostateczny kształt filmu określa życie. Film taki nie jest dziełem tylko talentu i ambicji, wiedzy i wytrwałości reżysera, ale i innych członków ekipy, a także możliwości technicznych, produkcyjnych, finansowych i politycznych.

● Jesienią 1944 roku założył pan ponownie oficerski mundur. Do końca wojny był pan w sztabie II Armii. Gdzie pan znajdował się 9 maja 1945 roku?

– Nie był to dla nas upragniony dzień pokoju. Brałem jeszcze udział w tzw. „Operacji praskiej". Jeszcze ginęli żołnierze. Dla mnie wojna zakończyła się dopiero 13 maja pod Czeską Lipą. Śmierć zabrała jeszcze wówczas wielu żołnierzy. To jeszcze jeden z absurdów tej wojny.

Rozmawiał
BOGDAN ZAGROBA

Zdjęcia na tych stronach z filmu „Krok od przepaści"

Chcemy długo żyć

Coby tu namalować – domek, drzewko, ludzi i takie ładne niebo, albo kwiatki, dużo kwiatków. I malują dzieci w przedszkolu swoje śmieszne bohomazy, brudzą się farbami na różne kolory, a to co malują jest ich wizją świata, ich własną rzeczywistością lub marzeniem. W przedszkolu jest dobrze, jeszcze można malować tak, jak się chce – w zgodzie z własną fantazją, bez żadnych reguł gry, które będą obowiązywać potem w ramach lekcji wychowania plastycznego. Kwiatek, niebo, domek, blok i co dalej. Powstaje z mozołem wykonywana postać pani doktor, w białym fartuchu i ze słuchawkami. Pani doktor musi być kimś bardzo ważnym i bardzo miłym, bo w trakcie malowania i w czasie głośnych rozmyślań nad powstającym przedszkolnym dziełem zapada bardzo ważna decyzja życiowa. I ja będę panią doktor i będę leczyć dorosłych i maluchów, lepiej maluchów; na razie malutka kobieta leczy swoją lalkę Basię tak, jak ją samą leczy pani doktor Basia. I obok postaci pani doktor – tej która jest i tej, którą będzie dziewczynka – wyrastają małe dzieci; dzieciom jest potrzebna pomoc, opieka, dobre słowa, zainteresowanie. Teraz właśnie kształtuje się ich osobowość, już teraz zaczyna się ich dorosłość.

Każde dziecko myśli o swojej dorosłości i myśli co to będzie, kiedy będę duża, kiedy będę duży. Kim zostanę, kiedy będę silny i samodzielny. I zawsze dzieciom się wydaje, że będą ludźmi dobrymi i sprawiedliwymi, że będą kochać swoje dzieci, że nigdy nie zapomną swojego dzieciństwa i pomiędzy dzieciństwem a dorosłością zbudują most wielki i wspaniały, most wyrozumiałości.

Ale trzeba pozwolić im dorosnąć.

„Film dla dorosłych" Barbary Sokolenko powstał w WF „Czołówka". Jest to film w pełni autorski – scenariusz, reżyseria, muzyka i wreszcie słowa piosenki śpiewanej przez dziewczynki: chcemy bawić się wesoło, chcemy przede wszystkim, chcemy długo żyć.

Dorosłym się wydaje, że dziecko nic nie rozumie, ale dziecko rozumie wszystko; mamusia wieczorem płakała i rozmawiała z tatusiem, że może być wojna a na wojnie zabijają nawet dzieci. Więc ja już nigdy nie będę dorosła, nie będę panią doktor.

Jest w filmie pewna niezręczność, właśnie w sposobie przekazania do świadomości malutkiej bohaterki istoty wojny, ta płacząca mamusia jest jakby nieautentyczna choć może i rzeczywista. Ile to matek płakało wtedy, kiedy wojna już naprawdę wisiała na włosku i nawet ksiądz mówił na kazaniu, że nie po to Niemcy wyprodukowali tak dużo broni, żeby ją wrzucić do morza. A potem były składki na karabin maszynowy i plakaty wzywające do obrony i rozdawano maseczki gazowe – nie prawdziwe jak dla wojska – lecz także dziwne żółte tłoczki na usta i nos.

I ta wojna rzeczywiście była i zabijali się dorośli i dorośli mordowali dzieci na różne sposoby. A potem ci, którzy nie chcieli zabijać pozabijali dużo morderców i tak to zjednoczone siły ludzi dobrej woli zadławiły zło.

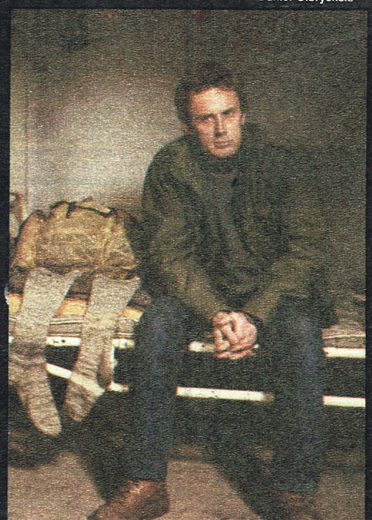
Podali sobie ręce alianci, i rzucali się sobie w objęcia żołnierze amerykańscy i radzieccy, bo skończył się koszmar wojny i trudy zwyciężania, a kto przeżył – powrócił do domu i powie swoim dzieciom – nigdy więcej wojny. I cóż nam z tamtej krwawej i zdawałoby się tak bardzo pouczającej lekcji. Święto Zwycięstwa to już zamierzchła historia, ale niech będzie wciąż przestrogą dla wszystkich, którzy decydują o losach świata. Znowu wzrasta zagrożenie, ale obłęd współczesny jaką dysponuje techniką. Słyszymy to wszystko przez radio, widzimy w telewizorach, czasem ogarnia nas strach, ale często zwykłe otępienie, tyle mamy kłopotów, tyle codziennej krzątaniny, tak niewiele od nas zależy, dokąd idą nasze głosy, machina rozkręcona i kręci się dalej i tylko nadzieja w rokowaniach, w pertraktacjach, w odmrożeniu stosunków pomiędzy mocarstwami. W końcu historia już nam zafundowała czterdzieści lat bez wojny światowej. Ale żyją jeszcze ci, którzy pamiętają dwie wojny. Do głosu dochodzą nowe, wciąż nowe pokolenia dla których wojna jest abstrakcją, ale ta wojna, która być może – jest abstrakcją dla wszystkich.

Malują dzieci swoje śmieszne malowidełka – żółte słoneczka i zielone drzewa, i w dziecinnych głowach roją się pomysły przeróżne. Co z was wyrośnie u licha, kto kim będzie, czy uda się wam pobudować wasze mosty.

Chcemy bawić się wesoło, chcemy bardzo długo żyć!

Edward Żentara i Iga Cembrzyńska

Daniel Olbrychski



Krzysztof Majchrzak i Ludwik Pak
Edward Żentara i Ludwik Benoit

O realizacji filmu
WITOLDA
LESZCZYŃSKIEGO

Siekierezada

Krzysztof Majchrzak

Miłość do Stachury to jedna z tych chorób, na które zapada się gdzieś koło dwudziestki. Choroba ta trwa dłużej lub krócej, znam takich, którzy nie wyleczyli się z niej przez długie lata. Ci, którzy kochają Stachurę, lubią także słuchać Cohena i Beatlesów. I Wysockiego. Zmierzyć się z mitem – to zabieg ryzykowny. Nie wiadomo dziś już bowiem czy ci, którzy należą do szerokiego kręgu zafascynowanych Stedem podziwiają go za jego życie, za samobójczą śmierć czy za jego książki. Pewnie za wszystko jednocześnie – ale splątało się to w ich świadomości tak dokładnie, że nie sposób oddzielić jednego od drugiego.

„Siekierezadę" przenosi właśnie na ekran Witold Leszczyński. Scenopis próbuje oddać nie tylko fabularną naturę powieści, lecz już na tym etapie pracy nad filmem zarejestrować coś z atmosfery stachurowskiej prozy. Na ile wiernie? Za wcześnie, by to ocenić. Na pewno mniej tu niż w powieści rodzajowości. Wypreparowany, wyraźniej prowadzony jest wątek bohatera, Janka Pradery. Jak zwykle w adaptacji odautorski komentarz pisarza przekładany jest na język filmowych obrazów. Niebagatelną rolę odegrać ma także muzyka – „wejście" poszczególnych motywów zaznaczone jest z dokładnością do nieomal jednego słowa, służy zbudowaniu nastroju.

„Siekierezada" to w swej fabularnej treści opowieść o młodym człowieku, który przyjeżdża pracować w lesie przy ścince drzewa. Tyle powiedzieć można jednym zdaniem i choć teoria głosi, że dobry scenariusz powinien dawać się streścić w jednym zdaniu właśnie, metoda ta w przypadku „Siekierezady" zdaje się zawodna. Dodajmy więc tekst autora książki, jaki posłużył za motto scenopisu, a więc i filmu:

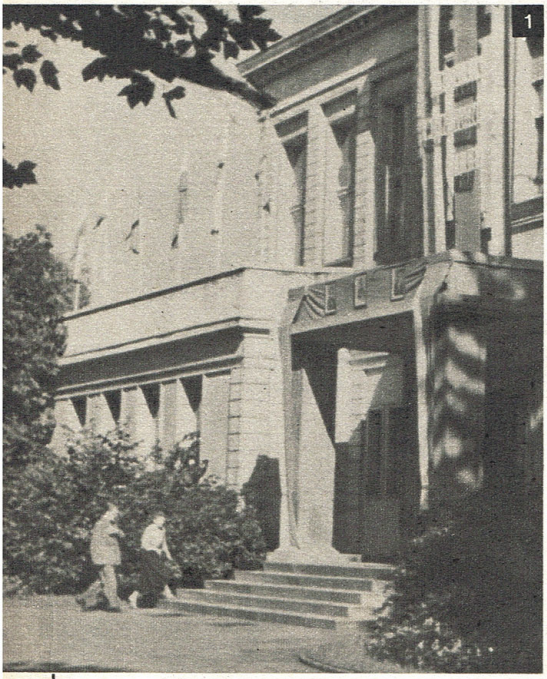
„Wszystko jest poezją, a najmniej poezją jest napisany wiersz. Wysiadanie na stacji niedocelowej i pójście przez pola, na przełaj, na sagę – jest przepięknym wierszem, tyle, że nie zapisanym na papierze. Ale gdziekolwiek by się pojechało, spotyka się tam, gdzie się dotarło, przede wszystkim to, co się ze sobą, to znaczy sobą przywiozło... I nic tu nie pomoże".

(I.L.)

Zdjęcia
ROMAN SUMIK

Krzysztof Majchrzak i reżyser Witold Leszczyński

ŁÓDZKIE WSPO



KAŻDA GENERACJA MA WŁASNE KINO

Mówi prof. JERZY TOEPLITZ rektor łódzkiej szkoły filmowej w latach 1949–1952 i 1957–1969

● Panie profesorze, czy szkoła, do której wraca pan w 1985 roku, jest tą samą, którą pan opuszczał w 1969 roku?

– Nie wiem. Nie byłem tam przez prawie 16 lat.

● A sądząc po filmach, które robią jej absolwenci, już nie będący pańskimi wychowankami?

– Każda generacja ma swoje własne, nowe kino. Dzisiejsze jest oczywiście inne od tego, które robiono wówczas, gdy pracowałem w Łodzi.

● Jak je można w największym skrócie scharakteryzować?

– Podstawowym mankamentem tych filmów jest niespójność dramaturgiczna. Są rozgadane, nie dają widzowi przyjemności oczekiwania niespodzianki. Nie zaskakują. Na pewno są bardzo dobre pod względem operatorskim, aktorzy są zwykle dobrze prowadzeni. Mówiąc krótko: są to profesjonalne filmy, które – niestety – są przeważnie nudne, bo brak im, jak mi się wydaje, kontroli producenta. Mówią często o rzeczach istotnych w sposób powierzchowny. Nie odmawiam nikomu prawa do zajmowania się poważnymi sprawami, ale nie wolno nimi widzów zanudzać. Często nawet trudno określić, na czym to polega: problem jest istotny i intrygujący, a widz się nudzi. Nie jest tu wadą ubóstwo myślowe, tylko nieumiejętność przeniesienia ważkiej myśli na ekran, odżiania jej w interesującą filmową formę.

ciąg dalszy na str. 10

MNIENIA

3

4

6

CIĄGLE TA SAMA SZKOŁA

Mówi doc. HENRYK KLUBA, rektor łódzkiej szkoły filmowej od 1982 roku

● Czy szkoła, którą pan dziś kieruje, jest tą samą szkołą, do której pan uczęszczał przed laty?

– Różnice są zasadnicze. Szkoła, w której studiowałem reżyserię filmową, nie nauczała jej wprost. Antoni Bohdziewicz uczył nas, co to jest konwencja, co to jest metafora – uczył śledzenia tropów stylistycznych. Uczył poruszania się w świecie estetyki. Jerzy Toeplitz uczył nas rozpoznawania elementów literatury, konstrukcji scenariusza. Podobnie postępowali inni: Aleksander Jackiewicz, Regina Dreyerowa. To samo dotyczyło wizualnej strony filmu, uczyliśmy się analizy malarstwa pod kątem jego przydatności dla kina.

Dziś mówi się o filmie, o kinie, o reżyserii bezpośrednio. Uczy się, jak inscenizować, jak budować sekwencję, jak montować, jak prowadzić aktora. Pierwszym ćwiczeniem na pierwszym roku jest tzw. „master-shot" – scena budowana w jednym ciągu czasowym. Drugim ćwiczeniem – budowa sekwencji montażowej. Jest to skutek o wiele wyższej autoświadomości warsztatowej. Kiedy ja zaczynałem pracę pedagogiczną, też zacząłem od koneksji literackich, od tropów stylistycznych. Ale zorientowałem się szybko, że nie tędy droga. Jeżeli uczę studenta, że można kończyć scenę albo na kulminacji, albo na słabym punkcie akcji, słowa nie wystarczają: on to musi zobaczyć. Musi taką scenę sam nakręcić. Mówiąc aforystycznie: nas uczono filmu przez pośredników, dziś studenci stają z filmem oko w oko.

● A ci studenci: czym oni różnią

ciąg dalszy na str. 10

7

Z wystawy „40 lat szkolnictwa filmowego w Polsce"

Czynna była w marcu w krakowskim kinie „Związkowiec" z okazji seminarium „Celuloidowy indeks". Kilkadziesiąt eksponowanych na niej zdjęć przypomniało dawne, dawne czasy, kiedy w odnowionym siłami studentów pałacyku przy ul. Targowej w Łodzi (1) rozpoczynali naukę pełni entuzjazmu młodzieńcy, dziś sławni na cały świat, zasłużeni, wpisani w encyklopedie i leksykony. Oto Jerzy Kawalerowicz (6, z prawej) przed Wytwórnią Filmów Fabularnych przy ul. Łąkowej. Który to mógł być rok: 1949? 1950? Rozmówcy Kawalerowicza nie udało się zidentyfikować... A oto trójka absolwentów wydziału operatorskiego (7): Andrzej Munk (siedzi), Bogusław Lambach i Mieczysław Vogt. Na zdjęciu 5 widzimy twórców i pierwszych kierowników szkoły, noszącej w 1947 r. jeszcze nazwę Studium Filmowego przy Instytucie Filmowym w Łodzi, a od jesieni 1948 r. – Wyższej Szkoły Filmowej. Tu sfotografowani na tle dekoracji do „Ulicy Granicznej" – Marian Wimmer (z lewej) i Jerzy Toeplitz byli jej pierwszymi dyrektorami. Potem, gdy szkoła uzyskała już pełnię praw akademickich, dyrektor przekształcił się w Jego Magnificencję Rektora. Pełnił tę funkcję prof. Jerzy Toeplitz, na fot. 2 uchwycony w momencie wręczania nagrody im. Munka debiutującemu filmem „Chudy i inni" asystentowi szkoły Henrykowi Klubie, swemu następcy, dzisiejszemu rektorowi (fot. 4). Dla porównania obecny Magnificencja w burzliwych latach 80-tych, na studenckim zebraniu (3).

KAŻDA GENERACJA MA WŁASNE KINO

ciąg dalszy ze str. 8

● Powiedział pan: brak kontroli producenta. Kogoś takiego, kto stale by nad artystą z kalkulatorem i przypominał: pański film musi się zwrócić, to kosztuje pięćdziesiąt milionów?

– Może nie aż do tego stopnia, ale coś w tym rodzaju. Może pomoże trochę reforma gospodarcza? Jeżeli producentom zacznie zależeć na widzu, to może znajdą sposób porozumienia się z reżyserem? Bywają amerykańskie filmy ewidentnie złe, ale nie dlatego, że głędzą.

● Czy zarzut głędzenia kieruje pan raczej pod adresem scenarzysty, czy reżysera?

– Reżysera. Scenarzysta pełni przy filmie rolę pomocniczą, od reżysera zależy znacznie więcej. Może ich filmy rodzą się zbyt łatwo?

● Już słyszę jęk protestu i zapewnienia, że tak trudno filmów jeszcze się nigdy nie robiło... Ale rozumiem, że słowo „łatwo" nie dotyczy spraw organizacyjno-technicznych.

– Czy nie zauważa pan, że coraz więcej filmów przechodzi niemal zupełnie niezauważonych? To było w „moich" czasach nie do pomyślenia. W latach pięćdziesiątych czy sześćdziesiątych filmy może nie były lepsze, zauważano je jednak choćby dlatego, że było ich mniej. Ludzie czekali na filmy polskie, każdy był wydarzeniem. Teraz skala oczekiwań się podniosła. Niełatwo zrobić film-wydarzenie. Ale takie przecież są. Może to być zarówno film rozrywkowy: „Seksmisja", gdzie cały czas czekamy na wyjaśnienie zagadki „co się wydarzy", może być film poważny, dramatyczny: „Kartka z podróży", gdzie z napięciem oczekujemy wyjaśnienia „jak się zachowa bohater". Może jednak nieco więcej przyjemnych niespodzianek dostarczają filmy rozrywkowe, takie jak „Karate po polsku" czy „Fucha".

● Po 16 latach wraca pan do szkoły z cyklem wykładów. Czy zamierza pan otworzyć nowy rozdział swej kariery pedagoga?

– Czuję się o wiele bardziej historykiem filmu, niż pedagogiem. Dlatego też te opinie formułuję ze swobodą outsidera.

● Kto z pańskich wychowanków najbardziej zbliżył się od ideału, jaki miał pan w marzeniach?

– Cała masa! Bardzo, bardzo wielu moich uczniów spełniło oczekiwania, jakie w nich pokładałem. I to zarówno w Łodzi, jak i potem w Sydney. Najwyżej cenię – jak w filmie – niespodzianki. Takich, którzy jako studenci, czy świeżo upieczeni reżyserzy, nie wydawali mi się wybitnymi indywidualnościami, a potem robili wielkie filmy. Sądy o studentach są na ogół zawodne. Wprawdzie o Wajdzie, Skolimowskim, Polańskim można było od razu powiedzieć, że jest w nich to, co się potem objawiło, a już nie można było tego powiedzieć na przykład o Andrzeju Munku. Jego pierwsze filmy dokumentalne były całkiem przeciętne. Nawet „Błękitny krzyż" jeszcze się niczym niezwykłym nie wyróżnia. Dopiero „Człowiek na torze"... Tacy właśnie, dojrzewający w nieustannej pracy nad sobą, są dla pedagogów najpiękniejszymi niespodziankami.

CIĄGLE TA SAMA SZKOŁA

ciąg dalszy ze str. 9

się od studentów z pańskich czasów?

– Różnice są bardzo duże. W moich czasach, mam wrażenie, mieliśmy bogatszą motywację, bardziej wyważone postawy między akceptacją i negacją, z tym że u nas przeważała akceptacja. Kto był lepiej do studiów przygotowany? Trudno powiedzieć. Mieliśmy na pewno więcej doświadczenia życiowego, natomiast dzisiejsi studenci stoją wyżej pod względem intelektualnym, czemu się trudno dziwić, zważywszy że my nie znaliśmy w ogóle takich zjawisk, jak egzystencjalizm, jak teatr absurdu. Ogromnym naszym upośledzeniem była sytuacja w sztuce w latach pięćdziesiątych.

● Zmieniły się znacznie metody nauczania, ale czy zmieniły się zgodnie ze zmianami w osobowości studentów?

– Myślę że tamtych studentów można by było uczyć dzisiejszymi metodami, ale dzisiejszych studentów w żaden sposób nie można by uczyć metodami sprzed 30 lat. Wówczas przecież szkoła prawie wcale nie miała metody. Jakże by ją mieć mogła w piątym czy ósmym roku istnienia? Wypracowywała ją dopiero, często drogą prób i błędów. Było to przede wszystkim miejsce, gdzie można było kręcić filmy.

Jeśli jednak popatrzeć przez pryzmat całego 36-letniego okresu działalności łódzkiej szkoły filmowej, zadziwia ciągłość. Tyle różnych etapów – i ciągle ta sama szkoła. My dziś nie robimy niczego p r z e c i w k o tamtej szkole, szkole naszej młodości. Bo jesteśmy także ci sami. Staramy się tylko wypełniać luki, które tak boleśnie odczuwaliśmy niegdyś. Idziemy dalej, niczego nie zapominając, kontynuując ducha szkoły i nigdy nie manifestując przeciw jakiemukolwiek z jej okresów.

● Którego ze swych wychowawców wspomina pan tak, jak chciałby pan być wspominany przez swoich obecnych uczniów?

– Wspominam oczywiście Antoniego Bohdziewicza... Ale jeszcze serdeczniej – Andrzeja Munka. On miał, jako pedagog, niedoścignione zalety. Był piekielnie autentyczny. Nigdy nie stwarzał dystansu, stosunków „nauczyciel-uczeń", był zawsze partnerem. Nie dbał specjalnie, by się elegancko wyrażać, ale jego dosadne uwagi zapadły mi w pamięć na zawsze. Drobiazgi: zajęcia, dyskusje, egzaminy często odbywały się u niego w domu. Proszę sobie wyobrazić – przychodzę z jakimś swoim pomysłem, a Munek odktada dyskusję ze Stawińskim nad scenopisem „Eroiki" i zajmuje się moją etiudą. Jakie to ważne dla studenta! Inna cecha: niezwykle intelektualny stosunek do kina. Żadne intuicje, żadne domysły, wszystko trzeba zaplanować... niech ma cechy improwizacji, ale z mocnym, niewzruszonym fundamentem myślowym. Jego racjonalny stosunek do każdego tematu, do filmu w ogóle, zaważył na całym moim stosunku do kina, ciągle się przymierzam do tego wzoru. Munk nikogo nie namawiał do robienia filmu na jego modłę i podobieństwo, tylko mówił: musisz dużo myśleć, nie wierzyć że jest to kwestia talentu lub intuicji.

Rozmawiał OSKAR SOBAŃSKI

RECENZJE

Spielberg dzieckiem podszyty

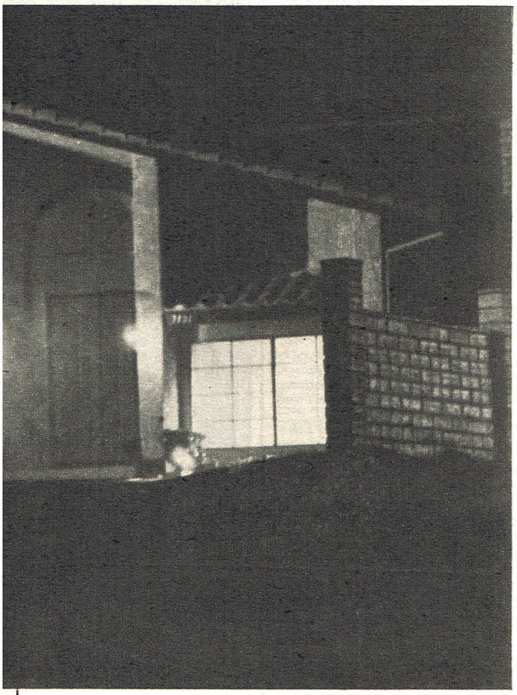
E.T.

E.T. THE EXTRA-TERRESTRIAL. Reżyseria: Steven Spielberg. Wykonawcy: Henry Thomas, Drew Barrymore, Dee Wallace, Peter Coyote i inni. USA, 1982

Że sztuka wyrasta z podświadomości, że jej glebą są irracjonalne pokłady ludzkiej duszy, to oczywistość, której nikt dziś nie kwestionuje. Zastanawiające jest jednak, jak rzadko tę oczywistość bierzemy pod uwagę, mówiąc o konkretnych utworach. Ileż to razy, czytając recenzję, ma się wrażenie, że nie chodzi o film lub powieść, lecz o traktat filozoficzny, rozprawę socjologiczną czy uczone dzieło z zakresu psychologii. Żyjemy w czasach przerostu intelektu. Ten nasz intelekt zna wprawdzie swe granice i słabości, ale w praktyce bardzo rzadko ma ochotę do nich się przyznać. Dlatego pewne książki czytamy, i owszem, z zapałem, ale tak, by nikt o tym nie wiedział, a w kinie ronimy łzy, ale szybko je wycieramy, żeby czasem nikt tego nie spostrzegł. Trudno w ogóle się oprzeć wrażeniu, że jesteśmy dość bezradni wobec sztuki, która apeluje nie do rozumu, lecz wprost do uczuć.

Przed kilku laty miałem okazję poznać wielkiego amerykańskiego psychologa Carla Rogersa. Byłem wówczas świadkiem, jak młoda kobieta zwierzyła mu się, że ma poważny problem, którego sama nie umie rozwiązać: oto od czasu do czasu ma nieodparta ochotę, żeby się bawić swoją lalką z dzieciństwa. Znając trochę psychologię, spodziewałem się, że zaraz usłyszę o sfrustrowanym instynkcie macierzyńskim, o projekcji, identyfikacji, przeniesieniu, stłumieniu i tym podobnych sprawach, tymczasem Rogers rzekł po prostu: „Ależ proszę pani, każdy z nas ma w sobie dziecko, ja też, tego nie należy się wstydzić, najlepiej pani zrobi, jeśli pani polubi swoją małą dziewczynkę".

No tak, znamy, wiemy, wszak sam papież sztuki czysto intelektualnej Wi-



told Gombrowicz głosił, że dorosły jest „dzieckiem podszyty", ale niewiele z tej naszej wiedzy wynika. Wobec sztuki, mówiącej od dziecka, które jest w każdym z nas, zazwyczaj czujemy się nieswojo.

Patrząc bezstronnie, trudno się oprzeć wrażeniu, że jednym z głównych korzeni sztuki jest lęk. Nie strach jako obawa przed konkretnym zagrożeniem, lecz lęk irracjonalny, niczym określonym nie spowodowany, być może – jak chcą niektórzy – nieodłączny od ludzkiej egzystencji. Od samych początków sztuki ludzką wyobraźnię wypełniają wizerunki monstrów i potworów, budzących grozę i przerażenie. Lęk jest w kulturze ludzkiej czynnikiem stałym, ale jego symbole zmieniają się w historii. Bez wielkiej przesady można by rzec, że każda epoka czy też każdy wielki światopogląd ma własny zestaw symboli, przy pomocy których wyraża swój lęk. Mniejsza o to, dlaczego i jak ów zestaw się zmienia, istotniejsze jest coś innego; oto żyjemy w czasach, gdy tradycyjne symbole lęku stały się martwe do tego stopnia, że trudno ich dziś w sztuce użyć. Są niby fakty, które temu stwierdzeniu przeczą, kiedy jednak rozważymy je bliżej, okaże się zaraz, że przeczą tylko pozornie.

To prawda, i w filmie, i w literaturze produkuje się ciągle ogromną ilość utworów zaludnionych postaciami wziętymi z tradycyjnej rekwizytorni lęku. Bestie, diabły, duchy, szaleńcy i tym podobne stwory ciągle są obecne na scenie, ale w coraz większym stopniu stają się tematem komedii czy parodii. Naprawdę trudno dziś sobie wyobrazić utwór o duchach, który byłby zrobiony tak serio, jak – powiedzmy – powieść gotycka. Nawet w takich, wyjątkowych zresztą, utworach jak „Dziecko Rosemary" zawiera się pewien element parodii. Krótko mówiąc, nasz lęk nie mieści się już w tradycyjnych formach.

Przed kilku laty szeroko rozlała się na ekranach fala filmów o katastrofach. Płonęły wieżowce i transatlantyki, skutkiem trzęsienia ziemi miasta rozpadały się jak domki z kart. Można było mniemać, że lęk współczesnego człowieka, który podporządkowawszy sobie przyrodę czeka na jej straszliwą zemstę, znalazł wreszcie swoją symboliczną materializację. Ta fala jednak bardzo szybko opadła. I nie bez powodów. Pożar naprawdę przekształca się w katastrofę tylko wtedy, gdy ludzie nie poczynili odpowiednich kroków zapobiegawczych. Podobnie z trzęsieniem ziemi i innymi tego rodzaju wydarzeniami. Na dobrą więc sprawę filmy katastroficzne chcąc nie chcąc zaczynały mówić o ludzkich zaniedbaniach, same zaś katastrofy, choćby najbardziej okropne, okazały się mało przydatne, żeby zmaterializować współczesny lęk.

Zapowiadało się kiedyś, że jego symbolem stanie się bomba atomowa, ale i ten symbol bardzo szybko okazał się nieprzydatny. Rzecz w tym, że wojna termojądrowa budzi strach, ba, ten strach jest w najwyższym stopniu uzasadniony i racjonalny, ale dlatego właśnie jest czymś innym niż lęk.

Do czego zmierzam? Rzecz jasna, nie sugeruję wcale, że dzisiejszy człowiek wyzbył się lęku, przeciwnie, sądzę, że doświadczamy go w tym samym stopniu, co nasz daleki przodek, patrzący na kurtynę ciemności, która przysłoniła wejście do jaskini; tyle że zupełnie inne jest to niewiadome, jakie nam zagraża. Ono się najwyraźniej, w sposób najbardziej dosłowny, przesunęło poza granice ziemskie. Prawdziwie aktualne symbole naszego lęku spotyka się dzisiaj w gatunku science-fiction. Nasz lęk materializuje się w postaci kosmity, czyli E.T.

Już debiut Stevena Spielberga pokazywał, że mamy do czynienia z twórcą wyjątkowo wyczulonym na lęk. Pamiętamy tę bardzo prostą historię: zwykły, szary człowiek wyjeżdża rano do pracy, po czym zaczyna go prześladować monstrualna ciężarówka. Niezmiernie charakterystyczne było zakończenie „Pojedynku na szosie": cysterna, ścigająca bohatera, zwaliwszy się wreszcie w przepaść, wydaje dźwięki, każące myśleć o agonii ogromnego potwora. Współczesna parabola Spielberga odsyłała więc do pradawnych, mitologicznych symboli lęku. W „Szczękach" lęk przybrał tradycyjną postać bestii. Przy tej okazji wyszło na jaw, że Spielberg to najwybitniejszy dziś w świecie spec od straszenia, nic więc dziwnego, że tak wybitny fachowiec trafił, ba, musiał trafić na dziedzinę, w której krystalizuje się lęk naprawdę współczesny. Spielberg zwrócił się ku gatunkowi science-fiction.

Gdyby przyroda nie wmontowała w nas sił, które zdolne są przeciwstawić się lękowi, dawno już jako gatunek przestalibyśmy istnieć. Toteż dostaliśmy od niej w darze irracjonalny, ciężący optymizm, który każe wierzyć, że wszystko skończy się jak najlepiej. W sztuce objawia on się w formie, która rodziła się wszędzie, gdzie człowiek zaczynał tworzyć, to jest w postaci bajki.

Pamiętam, że czytałem kiedyś szkic – nazwiska autora nie pomnę – w którym wskazywano, ile okrucieństwa zawierają w sobie bajki. Ze swych, zresztą najzupełniej trafnych, obserwacji autor wyciągał wniosek, że właściwie dzieci powinniśmy trzymać od bajek z daleka. Śmieszny wniosek. Świadczy on, że nawet nieszczęsną bajkę uznano za twór intelektu, który do intelektu przemawia, a więc także może go zepsuć. Tymczasem rzeczywistość jest zupełnie inna. Lęk – a więc i jego symbole – wpisany jest w strukturę bajki. Jest ona bowiem ekspresją irracjonalnej nadziei, która pokonuje lęk. Z tego wewnętrznego powiązania lęku i nadziei dzieci doskonale zdają sobie sprawę. Dla nich bajka tym lepsza, tym bardziej czarująca jest jej zakończenie, im bardziej trzeba się na początku bać. Toteż w nieskończoności możemy wyrzekać na okrucieństwo na przykład braci Grimm, dzieci i tak będą do nich lgnęły. Dzieci bardzo lubią się bać. Pod warunkiem, że wszystko dobrze się skończy.

Jest rzeczą wysoce nieprawdopodobną, byśmy kiedykolwiek spotkali przedstawicieli jakiejś innej cywilizacji. Jeśli stale widzimy jakieś UFO, to tylko dlatego, że lęk ma wielkie oczy. Z dwóch powodów lęk każe nam kierować spojrzenie ku niebu. O pierwszym już pisałem: człowiek swego poczucia zagrożenia nie jest w stanie ulokować na ziemi. Jeśli coś ludzkości zagraża, to tylko ludzkość. Ale jest i inna, zresztą wysoce racjonalna, przyczyna. Oto w głębi duszy jesteśmy przekonani, że u podstaw naszej technologicznej ekspansji leżą instynkty agresywne. To sprawa znana – największą wynalazczość umysł ludzki zawsze przejawia w dziedzinie militarnej. Przez analogię podejrzewamy więc, że istoty posiadające wyższą niż my technikę będą bardziej od człowieka brutalne i okrutne. Krótko mówiąc, lękamy się, że potraktują nas dokładnie tak, jak my sami traktujemy wszystkie inne gatunki.

Powiedziałem, że bajka jest wyrazem irracjonalnego optymizmu i to jest prawda, takie po prostu jest jej źródło, niemniej sam schemat fabularny, w którym ów optymizm się wyraża, wymaga pewnej dawki racjonalności: smoka trzeba w jakiś sposób pokonać, czarownicę przechytrzyć. Otóż trudno sobie wyobrazić, jak mielibyśmy oszukiwać przedstawicieli wyższej cywilizacji, pełni jak zawsze pesymizmu moraliści (Szulkin w „Wojnie światów") twierdzą zgoła, że kosmici nic by nie musieli z nami robić – sami byśmy za nich odwalili całą brudną robotę. Zdawać by się więc mogło, że ten kolektywny lęk, który objawia się w science-fiction, trudno będzie zneutralizować. Jego symbole zupełnie nie przystają do tradycyjnych schematów bajkowych. Potrzebne są więc zupełnie inne rozwiązania. Na jedno z nich wpadł Spielberg w „Bliskich spotkaniach trzeciego stopnia"; założył, że cywilizacja przybyszów z kosmosu jest wyrazem innej postawy niż nasza, że wyrasta – powiedzmy – z jakiejś bezinteresownej pasji poznawczej, nie zaś z woli, by podporządkować sobie wszystko, co istnieje. Pomysł, który pojawił się w „Bliskich spotkaniach", Spielberg udoskonalił i rozwinął w „E.T."

Powiadam więc, że „E.T." jest współczesną bajką, ale to stwierdzenie należy właściwie rozumieć. Rzecz nie w tym, że Spielberg powtarza tradycyjne schematy, wedle których zbudowane są klasyczne bajki, chodzi o coś innego: ten film odsłania bezpośrednio to żywe wiązanie między lękiem i irracjonalnym optymizmem, które leży u podłoża wszelkich bajek.

Charakterystyczny jest początek filmu Spielberga: oto na leśną polanę, na której wylądował kosmiczny statek, zbiegają się uzbrojeni ludzie. Kosmici odlatują, lecz jeden z nich zostaje. Ludzie zaczynają prawdziwe polowanie, pokrzykują, sapią, świecą latarkami i brutalnie łamią krzaki. Narasta atmosfera oczekiwania, napięcia i lęku. Nie wiemy jeszcze, jak wygląda kosmita, bo zasłaniają go trawy i zarośla, ale widzimy, jak przybysz z kosmosu rozżarza się od wewnątrz. Nikt nie ma wątpliwości, co to oznacza: ależ oczywiście, on się boi. W ten sposób lęk zostaje od razu rozładowany. Gdyby Spielberg na tym chwycie poprzestał, mielibyśmy do czynienia nie z bajką, lecz z parodią: rycerz wyprawia się do smoka i odkrywa na miejscu, że jest on stary, bezzębny, rozleniwiony i zupełnie niegroźny. Jednakże reżyser wpisał lęk w całą fabułę swego utworu. Oto dobry kosmita, doświadczający ludzkich uczuć lęku i tęsknoty przebywa wśród zabawek w dziecinnym pokoju, a na zewnątrz ludzie uzbrojeni w karabiny, aparaturę podsłuchową i naukową dalej prowadzą swe polowanie, groza więc cały czas wisi w powietrzu. I na tym tle rozegra się już zupełnie bajkowy finał filmu.

Swoją bajkę rozegrał Spielberg korzystając z mechanizmu, który psychologowie nazywają przeniesieniem czy też przemieszczeniem.

Nie będę tu szczegółowo analizował filmu Spielberga. Nie mam już miejsca, a taka analiza trwać by musiała długo, bo najtrudniej wyjaśnić rzeczy proste. Czytelnikowi podsuwam jedynie klucz interpretacyjny, z którego, jeśli zechce, będzie mógł zrobić użytek. Powiedzmy krótko: gdyby ten film rozważać w kategoriach czysto intelektualnych, to by się okazało, że jest nader płaski, sentymentalny i raz po raz narusza elementarne zasady prawdopodobieństwa. Ale ta prosta historia zbudowana została – w sposób zresztą mistrzowski – z materiału podintelektualnego i zwraca się do podintelektualnych warstw naszej osobowości.

Toteż, jak sądzę, ten film podobać się może tylko ludziom, którzy nie wstydzą się dziecka, które jest w każdym z nas. Sądząc z powodzenia, jakie miał utwór Spielberga, takich ludzi jest jeszcze, na szczęście, niemało.

JERZY NIECIKOWSKI

Sophie Marceau

Fot. Epoca

Ścieżki sukcesu

Jedna wręcz przeskakuje szczeble drabiny sukcesu, druga już powoli z tej drabiny schodzi. Sophie Marceau, bohaterka „Szalonej miłości" Andrzeja Żuławskiego skończyła właśnie 19 lat, Isabelle Huppert, bohaterka „Podpisano: Charlotte", filmu Caroline Huppert, wkrótce skończy 30 lat. O obu tych aktorkach pisze Hervé Guibert w „Le Monde".

Kiedy Isabelle Huppert była w wieku Sophie Marceau, grała drugoplanowe role w nie najbardziej kasowych filmach, jak „Cezar i Rozalia", „Dupont Lajoie". Kiedy skończyła 20 lat jej rola w „Koronczarce" stała się wydarzeniem, a hipernaturalistyczna gra – modelem aktorskim.

W latach 1973-1982 Isabelle Huppert występowała niemal wyłącznie w filmach produkowanych przez firmę Gaumont. Miała czołowe role w 14 filmach, wystąpiła w „Violette Nozière" i „Siostrach Brontë". „Loulou" i „Ratuj kto może (życie)". Dzisiaj tak mówi o swej nagłej popularności – *Wszystko zaczęło się bardzo spokojnie, a potem nagle w ciągu dwóch, trzech lat było pełno reżyserów, którzy pragnęli mnie obsadzać w swoich filmach. Mam wrażenie, że najbardziej pociągała ich moja pasywność. Ale z filmu na film coraz bardziej traciłam moją dziewczęcość, stawałam się kobietą. „Pstrąg" Josepha Loseya z 1982 roku był pożegnaniem z okrągłą buzią usianą piegami. W „Nagłej miłości" byłam już dojrzałą mieszczką. Potem zrobiłam przerwę, bo zostałam matką. Macierzyństwo całkowicie mnie pochłonęło. Kiedy powróciłam na ekrany w „Żonie mojego kumpla" byłam już zupełnie inną osobą – zaborczą i pewną swej kobiecości. Nie zamierzam jednak dzisiaj poświęcić wszystkiego aktorstwu, chociaż jeszcze przed trzema laty twierdziłam, że „moim jedynym życiem jest kino, że kiedy nie gram, nie istnieję".*

Marzyłam o rolach wielkich heroin, ale po „Damie Kameliowej" zaczęłam się zastanawiać, czy do nich pasuję.

Teraz jest więc Charlottą, ale nie Goethego, lecz swej siostry, Caroline Huppert. Dla wylansowania i rozreklamowania filmu o 11 rano podejmuje prasę w barze hotelowym. Ma rozjaśnione włosy niemal na albinoskę, szynszyle na ramionach, ciemne okulary, ogromne klipsy o jaskrawym pomarańczowym kolorze, taką samą pomarańczową bluzkę, mini spódniczkę, króciutkie spodenki z czarnej skóry i pończochy ze szwem.

– Nie wiem, gdzie jestem, zeszłam z ekranu i jestem właśnie tam, gdzie się jest, kiedy wychodzi się z filmu. Pragnęłam zmiany. To nie była konieczność, ale chęć dokonania przeobrażenia. Lubię się ubierać ekstrawagancko, bo taki strój to jeszcze jedna maska. Zawsze mówiłam, że źle czuję się we własnej skórze. Nieustannie gonimy za tym, co wydaje nam się prawdziwe i co nigdy nie znajduje się tam, gdzie myślimy. A to uczucie braku własnej osobowości, kiedy już nie gram, tkwi we mnie bardzo silnie. Ekstrawagancki ubiór zbliża mnie znów do kina.

Nigdy nie mam poczucia, że coś kończę, zawsze wydaje mi się, że wszystko zaczynam.

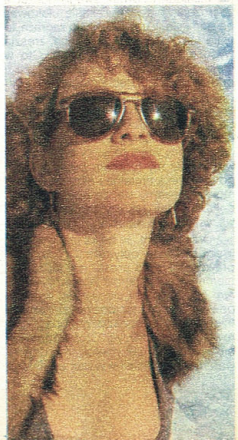
Inaczej Sophie Marceau. Przeciętny podlotek z „Boumu", teraz w „Szalonej miłości" Żuławskiego ucharakteryzowana jest na Luizę Brooks, unieśmiertelnioną przez „Lulu". Nosi suknię z roku 1930, długi naszyjnik z pereł w głębokim dekolcie, a czarna grzywka spada jej na oczy. W czasie wywiadu nie potrzebuje kryć się za kostiumem filmowym. Jej strój jest dyskretny, niczym się nie wyróżnia.

– *Początkowo* – mówi Sophie Marceau *–Andrzej Żuławski zamierzał powierzyć rolę Luizy, Isabelle Adjani. Ale po spotkaniu ze mną postanowił obsadzić mnie. Musiał dokonać zmian w scenariuszu, bo przecież co innego, gdy prostytucją trudni się nie trzydziestolatka, ale dziewiętnastolatka, nie mająca żadnej innej możliwości zdobycia pieniędzy na życie. Co do wystylizowania mnie na Luizę Brooks, nie było to wyraźnie zamierzone. Przed rozpoczęciem zdjęć szukaliśmy odpowiednich kostiumów. Nic nie pasowało, bo modę robi się na wysokie, szczupłe i płaskie dziewczyny, a ja jestem zaokrąglona. Co zaś do grzywki, to Żuławski po prostu chciał mi nieco wydłużyć twarz.*

Filmy z Isabelle Huppert i Sophie Marceau weszły niemal jednocześnie na francuskie ekrany. Charakterystyczne, że „Paris Match" poświęca Sophie Marceau okładkę i sześć stron, a Isabelle Huppert, pozującej do zdjęć wraz ze swą siostrą – zaledwie dwie. A przecież ten tygodnik uwielbia rodzinne historie. Woli jednak coraz młodsze osoby. Sophie Marceau jest gwiazdą, ponieważ ma 19 lat. – *Już po „Boumie" obwołano mnie gwiazdą* – mówi Sophie. – *Nie odnoszę wrażenia, abym na to zasłużyła. Czeka mnie wieloletnia praca, a może także porzucenie aktorstwa. Ja także, jak Isabelle Huppert, będę miała 30 lat i dwie, zamiast sześciu, strony w „Paris Match". Moja bajka zaczęła się przez przypadek i trwa. Aktorstwo stało się moją pasją. Nigdy naprawdę nie wiadomo, dlaczego ktoś się podoba lub nie i dlaczego jakiś film cieszy się powodzeniem. Porażki są potrzebne, aby docenić sławę, aby więcej zrozumieć, wzbogacić się wewnętrznie.*

Isabelle Huppert

Fot. Paris Match



Aubree Miller z Ewokiem

Małe, kudłate, sympatyczne

Jedną z atrakcji „Powrotu jedi" był wynalazek Ewoków – misiowatych stworków, bardzo sympatycznych, a także zmyślnych i walecznych. To był naprawdę ludek z charakterem. Na fali swej popularności ludek powrócił na ekran, tym razem w filmie Johna Korty'ego, „Karawana odwagi". W wyniku katastrofy statku kosmicznego znalazło się w buszu dwoje dzieci – kilkunastoletni chłopiec, dość zresztą przemądrzały, oraz jego maleńka siostrzyczka. Stworki udzielają im gościny i opieki, od nich również dowiadują się mali boha-

Psia epopeja

„Dotarcie drogą morską niemożliwe. Samolot ratunkowy zbyt mały. Uwiążcie psy. Jutro spróbujemy się do was dostać". Ten teleks oznaczał ratunek dla członków japońskiej ekspedycji naukowej, uwięzionej w lodach Antarktydy. Był jednocześnie wyrokiem dla psów, używanych do zaprzęgu sań, jedynego środka komunikacji. Wszystko to działo się w roku 1958. Spośród ośmiu psów ocalały tylko dwa – Taro i Jiro.

„Antarktyda" japońskiego reżysera Koreyoshi Kurahary to film bijący teraz rekordy frekwencji na ekranach kin zachodnich. Okrutna opowieść o trwającej rok walce z głodem, ciemnościami, o dzielnych zwierzętach, których jedynym celem było przetrwanie.

Nikt lepiej od Kurahary nie potrafiłby z takim zaangażowaniem i realizmem pokazać podobnej przygody. Kurahara zna zwierzęta, kocha je. Dzieciństwo, aż do siódmego roku życia, spędził w Borneo, w samym sercu dżungli, z dala od cywilizacji. Jak Tarzan. Jego największym przyjacielem w chłopięcych latach był orangutan Mala-Mata.

– *Rozumieliśmy się* – mówi w wywiadzie dla „Le Figaro" – *z Mata-Mata instynktownie. Później, nawet z ludźmi, mówiącymi moim językiem, nie potrafiłem już nawiązać takiego kontaktu.*

Po powrocie do Japonii Koreyoshi Kurahara nadal interesował się zwierzętami. Już jako dorosły wyruszył do Afryki. Zrealizował tam dla telewizji dokument o życiu słoni. Potem była daleka Północ i pełnometrażowy film „Lodowy lis". Jego pasjami są etnologia i przygoda. Stąd pobyt również wśród Pigmejów w Kongo.

Ale najbardziej zależało mu na realizacji filmu o opuszczonych psach zaprzęgowych na Antarktydzie. W 1958 roku przeczytał na ten temat artykuł w gazecie. Pomysł filmu był jednak odrzucany przez wszystkich. Japońskich producentów nie

Fot. Ciné Revue

owie o losie swoich rodziców, uwięzionych w otach przez Wielkiego Potwora. Aby ich uratować rusza teraz do siedliska zła owa karawana lwagi. Wyprawa niebezpieczna – bowiem zain Ewok stamtąd jeszcze żywy nie powrócił. Jak się domyślić można, wszystko skończy się ymyślnie, jednak film rozczarowuje. „Karawana" wiem jest uboga w przygody, ludek Ewoków ci z każdą minutą projekcji przypisaną mu nieco z natury rzeczy atrakcyjność. Ograniczona ść gestów, słów, brak animacji twarzy–mordek i stąd się chyba bierze, między innymi, ogólociężałość wszystkiego, co w filmie się toy.

„Karawana" jest przeznaczona dla najmłodszej downi, to prawda, ale wątpić należy czy tę wiwnię będzie w stanie ucieszyć ludek z odzysobarczany zbyt dla niego trudnym zadaem.

Fakty

Renato Castellani przygotowuje dla telewizji serial według „Wyspy skarbów" Stevensona.

★

Na 13 Festiwalu Filmów Fantastycznych w Avoriaz wielka nagroda przyznana została przez jury pod przewodnictwem Roberta De Niro amerykańskiemu horrorowi „Terminator". Jest to opowieść o wojnie w roku 2025 między robotami i ludźmi, po której robot i człowiek zostają wysłani do Hollywood roku 1984, aby zbadać początek nieszczęścia. Nagrodę specjalną jury otrzymały ex aequo filmy „Towarzystwo Wilków" Neila Jordana i „Zimny pokój" Jamesa Deardena oba z Wielkiej Brytanii. Nagroda krytyków przypadła amerykańskiemu filmowi „Koszmar na Elm Street" Wesa Cravena.

★

Radziecki poeta Jewgienij Jewtuszenko wyjeżdża do Los Angeles, gdzie kończą się przygotowania do realizacji we współprodukcji amerykańsko-francusko-radzieckiej nowej ekranizacji powieści Aleksandra Dumasa „Dwadzieścia lat później". Jewtuszenko ma zagrać rolę d'Artagnana.

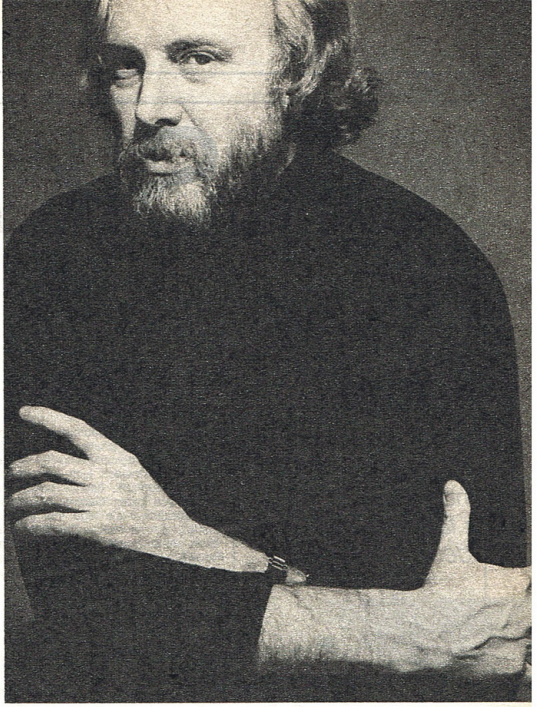
★

W obecności honorowej przewodniczącej Brytyjskiej Akademii Sztuki Filmowej i Telewizyjnej, księżniczki Anny, odbyła się uroczystość rozdania „Złotych Masek" – wysoko cenionych nagród za osiągnięcia w dziedzinie sztuki filmowej.

Za najlepszy film uzano „Killing Fields" („Pola śmierci") Ronalda Joffé; Złote Maski otrzymali także Haing S. Ngor jako najlepszy aktor w tym filmie oraz Bruce Robinson za scenariusz.

Nagrodzony został również film „A Private Function". Maggie Smith otrzymała Złotą Maskę za najlepszą rolę kobiecą, zaś Liz Smith i Denholm Elliot za najlepsze role drugoplanowe.

Za najlepszy film zagraniczny uznano „Carmen" Carlosa Saury; Wim Wenders otrzymał nagrodę jako najlepszy reżyser, Woody Allen – za najlepszy scenariusz („Danny Rose z Broadwayu"), Ennio Moricone za muzykę („Kiedyś w Ameryce"), Ray Parker za najlepszą piosenkę („Pogromcy duchów – Ghostbusters").



Innokientij Smoktunowski Fot. W. Plotnikow

Gra i życie

Innokientij Smoktunowski, jeden z najwybitniejszych aktorów radzieckich, skończył 60 lat. W dzienniku „Prawda" pisze o nim Natalia Krymowa:

W powodzi znanych aktorskich nazwisk, w odgłosach teatralnych premier i plotkach z filmowych festiwali, w sporach o manierze gry aktorskiej, w dyskusjach widzów zasiadających wieczorem przy telewizorach jedno nazwisko wymawia się zupełnie inaczej, jakby osobno: Smoktunowski. Dzisiaj znany jest wszystkim jako aktor sceniczny i filmowy. Pisać o nim trudno, ponieważ wydaje się, że już wszystko napisano. Ale jego niezwykła indywidualność nie od razu została rozpoznana: dopiero w roli księcia Myszkina objawiła się w sposób, który podbił krytykę i zachwycił wszystkich widzów. O Myszkinie i carze Fiodorze, o Hamlecie i czechowowskim Iwanowie, o Dietoczkinie z filmu „Złodziej samochodów" i fizyku Kulikowie z „Dziewięciu dni jednego roku" pisano wiele, ponieważ każda z tych ról była osiągnięciem i, jak to wykazał czas, pozostała w dziejach teatru czy filmu.

● Czym pan dziś się zajmuje, Innokientiju Michajłowiczu?

– Poszukiwaniem wolnego czasu. Zresztą daremnym.

Wolnego czasu nie ma i nie może być, nie tylko dlatego, że wciąż są zdjęcia i próby, ale dlatego, że głowa, nerwy, cały organizm wprzęgnięty jest w nieustanną pracę, która poprzedza właśnie zdjęcia i próby. Nie każdy aktor tak został stworzony. Ale taki jest Smoktunowski, takim można powiedzieć, sam się „stworzył". Nieustanne napięcie twórcze to chyba najbardziej charakterystyczny rys jego osobowości. Ponad siedemdziesiąt ról w kinie i telewizji, około pięćdziesięciu w teatrze – oto jego dorobek.

Nie przypadkiem trafił do kina – reżyser Towstonogow zapamiętał „oczy księcia Myszkina" wyzierające z twarzy nieznanego, skromnego aktora. Ekran przybliża to, co jest bogactwem Smoktunowskiego – twarz, grę twarzy, jej nieuchwytną i fascynującą wibrację. Wiadomo, że „narodziny" aktora nastąpiły w roli Myszkina. Smoktunowski sam to przyznaje.

– Do Myszkina żyłem jakby w mroku. Miotałem się po omacku, niczego nie widząc – dokąd pójść, jak? Potem Michaił Romm powiedział, że najważniejszy jest u mnie nie talent, lecz instynkt. Może miał rację. W każdym razie z początku kierowała mną cudza wola. Teraz mogę powiedzieć, że wiodła mnie we właściwym kierunku. Mówi pani o Myszkinie „narodziny". I tak, i nie. Narodziłem się nie na scenie, lecz w okopach, ale jak można wyjaśnić proces, który sprawił, że okrutne doświadczenia wojny, niewoli, głodu, bliskości śmierci – wszystko to weszło w Myszkina? A przecież tak było, wiem o tym najlepiej. I nie tylko na zasadzie przeciwieństwa, że wojna to zło, a Myszkin – dobro. Rzeczywiście, na wojnie poznałem siłę dobra, która mnie uratowała – ale o tym trzeba by długo mówić. Potem także mnie ratowała. Przecież na próbach „Idioty" dosłownie umierałem z braku przekonania, z powodu sceptycyzmu innych, ich niewiary. I tylko jedna osoba wiedziała, jak mnie uratować. Kto to był? Moja żona. I znowu – jej wola, nie moja...

Sztuka aktorska Smoktunowskiego na scenie MCHATu, którego jest organiczną częścią, wydaje się niezwykła. Swego czasu krytycy spierali się o cechy nowoczesnej gry. Ale lata płyną, zmieniają się kryteria. Szukano stałych cech aktorstwa Smoktunowskiego, jednak on sam odrzucał swoją „manierę" szukając sposobów nieustannego doskonalenia się. I dziś nie ma sobie równych.

– Sens zawodu? Rozczaruję panią szybkością odpowiedzi. Ale proszę mi wierzyć: aktorstwo jest doświadczeniem pełnym omyłek, własnych i cudzych. Jego sensem jest misja, którą aktor ma do spełnienia wobec społeczeństwa. Można ją nazwać wychowawczą, poznawczą, uszlachetniającą. Wszystkie te określenia są prawdziwe. Kiedy jednak zapomni się o swej misji, można zostać błaznem, komediantem. To także wchodzi w nasz zawód, ale nie do tego sprowadza się jego treść duchowa. W czym ta treść się kryje? Na to ma każdy własną odpowiedź i własną drogę. Dla mnie najszczęśliwsze momenty na scenie czy planie zdjęciowym zdarzają się wtedy, kiedy nie gram, lecz żyję. „Gra" bliższa jest rzemiosłu, jej sekrety są powszechnie znane, można się ich wyuczyć. Uważam, że właśnie dziś powinniśmy zwrócić się ku naszym wielkim nauczycielom, tym, którzy kiedyś wystawiali „Czajkę" Czechowa odkrywając nowy teatr. Chcieli, żeby aktor przestał istnieć, a na jego miejscu stanął absolutnie prawdziwy człowiek, równie prosty i złożony, jak ten, który siedzi na widowni...

eresowały tematy o zwierzętach, a zwłaszcza które działy się na biegunie. Kurahara nie załł się. Był uparty. Czekał. W 1979 roku jeszcze : przypuścił atak. Przez trzy lata walczył z przenościami, a jednocześnie przeprowadzał dokumentację. Spotykał się z uczonymi, którzy ustniczyli w ekspedycji z roku 1957–1958, zbiszczegóły dotyczące codziennego bytowania lodach.

Mimo sprzeciwów japońskiego ministerstwa ltury i japońskich geofizyków z Antarktydy, odwiających mu wszelkiej pomocy, Koreyoshi rahara znalazł oparcie w Robercie Thompsot, australijskim naukowcu, kierującym stacją larną. To Thompson pomógł mu w realizacji. cił zaangażować takich aktorów jak Ken Takura i Tsunehiko Watase, bo są oni uosobieim męskości. Obaj byli początkowo pełni rewy. Przerażały ich trudne warunki realizacji. tem jednak zgodzili się. Rozpoczęła się wielka ygoda.

– Pewnej nocy – opowiada reżyser – *obudziły nie grzmoty tak silne, jakby waliło sto dział. Wiatry wiatr. To była nawałnica. Porwała mój namiot, szczęściem beze mnie. Ken Takakura i operator wpadli w lodową szczelinę. Po czterech godzinach burza ucichła. Okazało się, że nic nam się nie stało. Gdyby jednak nawałnica przedłużyła się, zmarlibyśmy z zimna.*

Kurahara zapewnia, że wszystkie psy powróciły całe i zdrowe do Japonii.

– Psy, wybrane przeze mnie do filmu, przeszły przed zdjęciami ostry trening i próby. Przebywały w temperaturze minus 40 stopni, a ja uważnie obserwowałem zachowanie każdego z nich. Dzięki temu wiedziałem, czego mogę się od nich spodziewać na planie. Nauczyłem je chodzić w zaprzęgu i ciągnąć sanie oraz przychodzić na wezwanie. Poza tym dałem im całkowitą swobodę. Naszą niewzruszoną zasadą było, że żadne zwierzę nie może być zabite czy ranne, nawet jeżeli byłoby to niezbędne dla potrzeb filmu. Dlatego uciekałem się do wybiegów i sztuczek: kupowaliśmy martwe psy od Eskimosów.

„Antarktyda" bije rekordy powodzenia, a jej realizator, wycieńczony warunkami pracy, myśli o mniej męczącym filmie. Chce pokazać losy rewolucjonistki z okresu Meiji, w połowie ubiegłego stulecia.

ntarktyda" Koreyoshi Kurahary Fot. Ciné Revue

Siła osobowości Gabina polegała na tym, że potrafił wprowadzić typ prostego człowieka w świat filmowych marzeń, nasycić kreowane postacie takim autentyzmem, że publiczność mogła się z nimi z łatwością identyfikować.

SIŁA I PRO

„Błękitne spojrzenie, wciąż dziecięce,
uśmiecha się.
Wąskie wargi ujawniają bolesne
przeżycia.
Mówi się, że umrzeć można tylko raz.
Umiera się często,
Umiera się ciągle.
Odpowiada z ekranu Jean Gabin,
Tragiczny aktor z Paryża".

Tak o Jean Gabinie pisał jego przyjaciel, poeta Jacques Prévert. „Tragiczny aktor z Paryża" – w słowach tych zawarte są dwie zasadnicze cechy bohaterów kreowanych przez Gabina w okresie gdy kształtował się jego mit: tragizm postaci i ich na wskroś francuski charakter. „Aktor powinien mieć cechy narodowe" – powtarzał często Gabin, komentując swą częściową porażkę w Hollywood. W jego aktorstwie rysy typowo francuskie mieszały się z najpiękniejszymi cechami człowieka: odwagą, prawością i szlachetnością. Tragiczny bohater Gabina pojawił się w latach 1934-1939, w okresie walk politycznych i społecznych, nadziei związanych ze zwycięstwem Frontu Ludowego (1936). Jak pisze Pierre Cadars „jego bunt, wybuchy gniewu, wreszcie przestępstwa uświadamiały światu, że robotnikom do szczęścia nie wystarczy oczarowanie dziewczyny z przeciwka". Ugruntowanie się takiego bohatera w kinie francuskim było możliwe dzięki filmom Duviviera, Gremillona, Carné czy Renoira. Gabin bywał na ekranie robotnikiem, wyrzutkiem społecznym, prostym, prześladowanym człowiekiem. Przeżywając swe dramaty, nieszczęśliwe miłości, nieustannie ścigany przez śmierć, otwierał przed takimi jak on prostymi ludźmi świat wielkich romantycznych

Z Marleną Dietrich pod koniec wojny

legend. Sprawiał, że miliony pragnęły identyfikować się z nim, choć tak naprawdę, to on starał się upodobnić do nich. Ta umiejętność wcielania się w odtwarzane postacie nie była wcale, jak twierdzi Gabin, „darem bożym", aktor doszedł do niej ciężką pracą, umiejętnością obserwacji ludzi i zdarzeń, które można było wykorzystać przy „komponowaniu" ról. *Można oczywiście mieć temperament aktora, czy jak się mówi inaczej – talent, co zresztą wcale nie było moim udziałem, ale ten talent nie zmienia faktu, że całej reszty trzeba się nauczyć, a ta cała reszta to... profesja aktorska.* Myślę, że powyższą wypowiedź Gabina, którego wielu uważało za „aktora naturalnego", wykonującego swój „zawód" bez najmniejszego wysiłku, można dedykować wszystkim młodym adeptom sztuki aktorskiej.

ciąg dalszy na str. 16

JACEK ŻYCIŃSKI

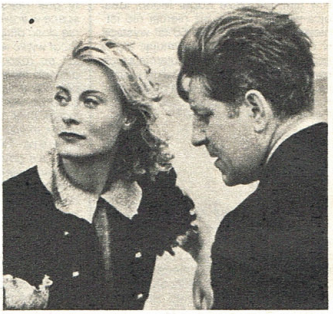
STOTA

Z Pierrem Fresnay w „Towarzyszach broni"

Z Fançoise Arnoul we „French Cancan"

Z Annabellą w „Pépé-le-Moko"

Z Josephine Baker w „Zou-Zou"



Z Michele Morgan w „S.O.S."

W „Murach Malapagi"

Z Simone Signoret w filmie „Kot"

ciąg dalszy ze str. 15

Po wojnie romantyczny anarchista ustąpił miejsca ambasadorowi solidnych cech francuskiego mieszczaństwa. Nadal fascynujący, nadal popularny również wśród młodych, którzy odnajdywali w nim, jak pisze Edgar Morin, ideał ojca-władcy, dzisiaj już niemal nie istniejący. Przez bez mała 50 lat wystąpił w prawie stu filmach utrzymując się w ścisłej czołówce najpopularniejszych gwiazd francuskiego ekranu, rywalizując z równym powodzeniem przed laty z Raimu czy Fernandelem, jak potem z Belmondo czy Delonem.

Leniwy chłopak

Jean-Alexis Gabin Moncorgé urodził się 17 maja 1904 roku w Paryżu. Gabin to po prostu jedno z jego imion (imieniny 18 lutego), ale również i odziedziczony po ojcu artystyczny pseudonim. Ojciec aktora, Fernand Moncorgé, kołodziej, porzucił bowiem swój zawód dla „lekkiej muzy" i jako Joseph Gabin zdecydował się na nietatwe życie śpiewaka i aktora kabaretowego. U boku żony, która podobnie jak on zrezygnowała ze swego zawodu, by zostać artystką, spędzał życie na objazdach artystycznych. W tej sytuacji wychowaniem małego Jean-Alexisa zajęła się starsza o 16 lat siostra (żona mistrza boksu). Dzieciństwo, aż do wybuchu I wojny światowej, spędził więc u siostry w Mériel pod Paryżem. Był trudnym dzieckiem, ze szczególnym upodobaniem praktykowałwagary. Po latach wielki aktor tak wspomina swoje dzieciństwo: *Ponad wszystko nienawidziłem szkoły: obowiązków i lekcji. Nie lubiłem się uczyć. Nie zmieniłem się zresztą. Jest to cecha mojego charakteru: nie lubię się uczyć.* Jako dziecko marzył, by zostać maszynistą, ale gdy dowiedział się, że w tym celu trzeba się uczyć..., dał spokój" marzeniom. Taki już był Gabin.

Mając lat 13 zaczął zarabiać na życie. Był gońcem, pomocnikiem w cementowni, robotnikiem w stalowni. Ojciec pragnął, aby Jean został aktorem, ale chłopak nie chciał nawet o tym słyszeć. Nienawidził zawodu ojca. Widząc go „wkuwającego" rolę myślał, że poświęca się, aby wyżywić rodzinę. Ponieważ Jean interesował się mechaniką, ojciec zaproponował mu, że przedstawi go właścicielowi warsztatu samochodowego. Po drodze, niby przypadkiem, trafili do „Folies Bergère". Zamiast właścicielowi warsztatu ojciec przedstawił go swemu przyjacielowi, dyrektorowi słynnego kabaretu, Frejolowi. Aby, jak mówi, „zrobić choć raz w życiu przyjemność ojcu", właściwie wbrew sobie, 19-letni Gabin zostaje aktorem. Nie jest przekonany, że wybrał właściwą drogę, ale przeciez i tak niedługo idzie do wojska, można więc spróbować. Zaczyna od statystowania. Niebawem trafia się okazja samodzielnego występu. Debiut nie jest jednak efektowny, choć z pewnością zauważony. Oddajmy głos aktorowi: *Dubłowałem aktora Devalde, który grał marszałka saskiego. Miał on scenę w finale drugiego aktu. Musiał na nią dość długo czekać za kulisami i nie mógł wyjść wcześniej z teatru... Kiedyś, tuż po rozpoczęciu spektaklu, powiedział do mnie – Gabin, dziś mnie zastąpisz. Wystrojono mnie efektownie, założono perukę. Scena była prosta, marszałek miał na podwyższeniu odbierać hołdy miejscowych notabli i pięknych niewolnic. Wszystko zaczęło się dobrze, ale gdy otworzyłem usta, aby zaśpiewać pierwszą kwestię, zapomniałem, że jestem na podwyższeniu. Aby dodać sobie odwagi zrobiłem krok do przodu i... Sytuacja, w jakiej się znalazłem, nie pasowała do dumnego marszałka nawet na scenie „Folies Bergère". Od pierwszego spektaklu tej rewi nie było takiego wybuchu wesołości jak tego wieczoru.*

W 1924 roku Gabin odbywa służbę wojskową. Wybiera marynarkę, jak mówi *ze względu na pompon* (francuscy marynarze noszą na czapkach efektowne pompony). Po zakończeniu służby wraca „na deski" i żeni się z aktorką Gaby Basset. 1 września 1926 r. otrzymuje pierwszą prawdziwą rolę u boku żony i ojca w rewii „Trzy nagie dziewczęta". Kilka operetek, kilka rewii i o Gabinie zaczyna się mówić. Partneruje samej Mistinguett w „Moulin Rouge". Gabin ma ładny głos, w sam raz do nucenia popularnych szlagierów, a poza tym wnosi ze sobą „coś nowego" – pełen świeżości typ „chłopaka z przedmieścia".

Sukces sceniczny sprawia, że Gabinem zaczyna interesować się kino. Debiutuje, jeśli nie liczyć krótkometrażowego niemego filmiku („Lwy"), w 1930 roku w filmie pod tytułem (nomen omen) „Każdy ma szansę" René Pujola. Do 1934 występuje w kilkunastu filmach, które rzadko kto już dziś pamięta, prezentując typ męskiego, trochę romantycznego amanta. Przełomem staje się „Maria Chapdelaine", pierwsze spotkanie z reżyserem Julienem Duvivierem. Po raz drugi w tym filmie Gabin znajduje na ekranie śmierć w okolicznościach dramatycznych, podążając w kierunku swego mitu, mitu bohatera tragicznego.

Bohater tragiczny

Dramatyczna śmierć staje się udziałem aktora również w filmie „Sztandar" Juliena Duviviera, pierwszym wielkim sukcesie Gabina. Również w afrykańskiej scenerii rozgrywa się akcja najsłynniejszego filmu Duviviera „Pépe-le-Moko". Poszukiwany przez policję groźny gangster ukrywa się w wydzielonej, niedostępnej dla stróżów prawa, arabskiej dzielnicy. Pod wpływem miłości do pięknej paryżanki, i z tęsknoty za Paryżem, Pépe opuszcza swą kryjówkę i osaczony przez policję popełnia samobójstwo. W tym filmie mit Gabina, „Gabina przedwojennego", ukształtował się już w pełni. Mit skłóconego z prawem romantycznego straceńca, gwałtownego w reakcjach ale o „złotym sercu". Z kolei w filmie Duviviera „Wielka wyprawa", wciela się w postać proletariusza, bezrobotnego, który, wraz z przyjaciółmi, za pieniądze wygrane na loterii zakłada spółdzielczą gospodę. Jednak i tu tragiczne losy są udziałem bohatera: fatalna miłość (do Viviane Romance) sprawia, że zabija swego najlepszego przyjaciela. Jako ciekawostkę można dodać, że dla masowej publiczności Duvivier nakręcił inny finał, w którym... wszystko kończy się dobrze. Kolejny wielki, może największy reżyser, w którego filmach występuje Gabin, to Jean Renoir. Zaczęło się niezbyt fortunnie od „Ludzi z zaułka", adaptacji dramatu Maksyma Gorkiego „Na dnie". A choć chwalono kreacje aktorskie Jouveta i Gabina, zderzenie dwóch mentalności, francuskiej i rosyjskiej, z pewnością nie wyszło filmowi na dobre.

Natomiast ogromny sukces, i to przede wszystkim artystyczny, odniósł film „Towarzysze broni", jedno z arcydzieł kina. Francuski tytuł „Wielka iluzja" mówi o wytyczonych przez ludzi iluzorycznych granicach państwowych, które mają ich dzielić, gdy tak naprawdę arystokraci i oficerowie francuscy i niemieccy są bliżsi sobie, niż prostym żołnierzom swoich armii. Gabin jest w filmie właśnie prostym żołnierzem, uciekającym z obozu jenieckiego. Tworząc kreację poza mitem tragicznego straceńca, aktor w pełni potwierdza swój niezwykły talent.

Przed wojną Gabin występuje jeszcze u Renoira w „Bestii ludzkiej", swobodnej adaptacji powieści Zoli, gdzie po raz kolejny staje się ofiarą fatalnej miłości, która popycha go do zbrodni. Renoir w swoich pamiętnikach (wydanych w Polsce w 1978 roku) pisze: „Ten wspaniały aktor uzyskiwał największe efekty przy użyciu najskromniejszych środków (...) Tylko Gabin lekkim drgnieniem nieruchomej twarzy potrafił wyrazić najgwałtowniejsze uczucia. Inny aktor musiałby wyć, aby osiągnąć taki sam rezultat".

Mit człowieka skłóconego ze społeczeństwem, marzącego o miłości niemożliwej, nieuchronnie niszczonego przez fatalny los, osiąga swoje apogeum w kreacjach Gabina w filmach niezrównanej pary mistrzów „realizmu poetyckiego", Prévert-Carné: „Ludzie za mgłą" (1938) i „Brzask" (1939). Podobnie jak Pépé-le-Moko,bohater „Ludzi za mgłą" poznaje prawdziwą miłość (Michèle Morgan) i, osaczony, znajduje śmierć, zanim wsiądzie na odpływający statek. Tragiczny los jest również udzia-

W filmie „Rok święty"

tem bohatera „Brzasku", proletariackiego dramatu przywodzącego na myśl greckie tragedie. Nakręcony w latach 1939–40 film Jeana Grémillona „S.O.S." kończy pierwszy okres kariery Gabina.

Wybucha wojna. Gabin zostaje powołany do marynarki. Po kapitulacji, niechętny nowym rządom we Francji emigruje do Stanów Zjednoczonych w Hollywood nie czuje się jednak dobrze. On, który nie cierpiał szkoły, musi jak uczniak „wkuwać" angielski. Mimo opanowania języka w stopniu umożliwiającym mu „granie po angielsku" nie może wyzbyć się przekonania, że potrafi się uzewnętrznić jedynie w swoim języku rodzinnym. Nakręca w Stanach jedynie dwa filmy, z których drugi, „Oszust", niezawodnego Juliena Duviviera jest peanem na cześć Francji Walczącej. Wkrótce potem rezygnuje z idylli u boku Marleny Dietrich i zaciąga się do morskich sił Wolnej Francji. Komentarz Gabina jest prosty: *Czułbym się jak ostatnia świnia, gdybym wtedy się nie zaciągnął.* Odmawia występów artystycznych, chce brać udział w prawdziwej wojnie, bez żadnej taryfy ulgowej. Zostaje odznaczony Krzyżem Wojskowym i Medalem Wojennym.

Inny Gabin

Kiedy pod koniec wojny Gabin powrócił do ojczyzny, nie odzyskał automatycznie swojej pozycji. Producenci stawiali na młodość, a on należał już przecież do przeszłości. Nie odnosi sukcesu jego pierwszy powojenny film „Martin Roumagnac" Georgesa Lacombe, choć mityczna para Gabin–Dietrich wydawała się gwarancją powodzenia. Ostatnią próbą powrotu do mitu bohatera skłóconego z życiem są nakręcone we Włoszech „Mury Malapagi" René Clémenta. Gabin wcześnie posiwiał, okres romantycznego buntu minął już bezpowrotnie. Coraz częściej obejmuje role ludzi „ustawionych w życiu". To nowe wcielenie Gabina pojawia się po raz pierwszy w „Marii z portu" Marcela Carné, aby ewoluować w dziesiątkach następnych filmów, z pewnością nie arcydzieł ale solidnych i interesujących, mogących niezmiennie liczyć na sukces u publiczności. Docenia kreację Gabina również i krytyka. W filmie „Noc jest moim królestwem" Georgesa Lacombe za rolę mechanika kolejowego, który w wyniku wypadku traci wzrok, otrzymuje nagrodę za najlepszą kreację na festiwalu w Wenecji w 1951 r. Z entuzjastycznym przyjęciem spotyka się film Jacquesa Beckera „Nie dotykać łupu", gangsterska ballada stawiaca męską przyjaźń. Kolejna znacząca rola Gabina to „French Cancan" Jeana Renoira, retro z okresu „la belle epoque", pierwszy kolorowy film aktora. Gabin starannie dobiera role, występując pod kierunkiem doświadczonych rzemieślników kina jak Verneuil, Autant-Lara, Grangier, Delianoy, La Patelliére, Le Chanois. Prezentuje pełną gamę swego talentu, wcielając się w najróżniejsze postacie: kierowcy ciężarówki i malarza, gangstera i policjanta, kloszarda i bogatego przemysłowca, czy wreszcie nieśmiertelnego bohatera „Nędzników" Jean Valjeana. Nie jest już romantycznym bohaterem. Kobiety zdradzają go i oszukują. Tak jest w „Na wypadek nieszczęścia" Claude Autant-Lary, filmie, w którym bohater kreowany przez Gabina po raz ostatni przeżywa dramatyczną miłość, wpadając w pułapkę zastawioną przez dziewczynę nowej generacji (Brigitte Bardot).

W 1964 roku zakłada wraz z Fernandelem spółkę filmową Gafer (Ga – Gabin, Fer – Fernandel). Lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte to jeszcze inny Gabin, Gabin stary, powolny, zrzędliwy, o nabrzmiałej twarzy. Takiego zapamiętaliśmy najlepiej w filmie Pierre Granier-Deferre'a „Kot". Dramat dwojga starych ludzi nienawidzących się, ale związanych ze sobą na śmierć i życie, jest prawdziwym koncertem gry aktorskiej wspaniałej pary Gabin – Simone Signoret. Do samego końca swej kariery pozostał aktorem niezwykle popularnym. Prawie wszystkie jego ostatnie filmy były wielkimi sukcesami kasowymi. Coraz rzadziej jednak pojawiał się na ekranie poświęcając się swojej pasji, którą była hodowla koni. Po raz ostatni wystąpił w znanej i w Polsce komedii kryminalnej „Rok święty" Jeana Girault.

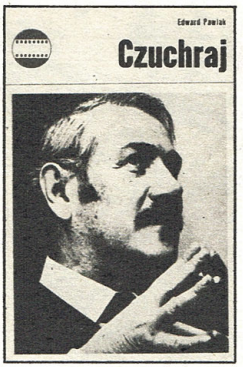
Jean Gabin zmarł 15 listopada 1976 roku w szpitalu w Neuilly pod Paryżem, gdzie znalazł się z powodu powikłań pogrypowych. Przyczyną śmierci była choroba nadciśnieniowa. Na kilka dni przed śmiercią został odznaczony Krzyżem Oficerskim Legii Honorowej (Krzyżem Kawalerskim był odznaczony już w 1960 roku). Aktu dekoracji niestety już nie doczekał. Zgodnie z jego ostatnim życzeniem ciało poddane zostało kremacji, a urnę z prochami wrzucono do Oceanu Atlantyckiego, niedaleko portu Brest, w Bretanii.

Właściciel ziemski

Kiedy sędzia pyta bohatera „Narkotyku", kreowanego przez Jean Gabina, o jego zawód, wywiązuje się następujący dialog: „Właściciel"... „To nie jest zawód..." „Dla mnie tak". Rzeczywiście dla Jean Gabina profesja właściciela ziemskiego była czymś o wiele bardziej poważnym niż zawód aktora. Wszystko zaczęło się tuż po wojnie. Jak pamiętamy, był to jedyny okres, gdy o Gabinie-aktorze trochę zapomniano. Niepewny swej kariery postanowił zająć się czymś, co gwarantowałoby egzystencję bez wstrząsów. Kupił ziemię, zajął się hodowlą. Gabin nie był intelektualistą, nie lubił czytać, ale do zawodu farmera przygotowywał się z całą powagą, rozczytując się w fachowych książkach i podręcznikach. Gdy mu mówiono, że tym wszystkim zajmuje się dla rozrywki, denerwował się: *Mam 320 hektarów ziemi i 230 wołów. Nie mam czasu, aby się na wsi bawić. Oczywiście, mam nadzorcę, ale gdy jestem nieobecny...* W 1962 roku okoliczni rolnicy zbulwersowani faktem, że aktor skupia w swych rękach tak duże tereny i przekształca właścicieli gospodarstw w robotników rolnych, próbowali wymusić na nim wydzierżawienie ziemi. Gabin odpowiedział skargą sądową o napaść i zniszczenie posiadłości. W kilka lat później kolejna skarga, tym razem przeciwko sąsiadowi, którego kosiarka skosiła mu 75 m² zboża. Wychowany na paryskim bruku Gabin miał mentalność chłopa. Był nieufny, skąpy, mrukliwy, pracowity i zapobiegliwy. Nie lubił fałszywych intelektualistów, pozerów; był bezkompromisowy w wypowiedziach. Jak często powtarzał – najpiękniejszą rolą jego życia była rola ojca rodziny. Dzieci przyniosło mu dopiero trzecie małżeństwo. Christiane Fournier poślubił w 1949 roku; ze związku tego narodziło się troje dzieci: dwie córki, Florence i Valérie oraz syn Mathias. Żadne z nich nie poszło w ślady ojca, jedynie Florence wybrała zawód związany z kinem. Jest sekretarką planu.

Taki był Jean Gabin. Jego osobowość splatała się z jego rolami. Urzekały nas ludzkie treści zawarte w kreowanych przez niego postaciach, którym użyczał swego ciepła i siły. Jego śmierć, dla wszystkich, którzy go znali z kina, była odejściem kogoś bliskiego.

JACEK ŻYCIŃSKI



SPOKOJNIE I WNIKLIWIE

Podoba mi się ta skromna książeczka. Jest uczciwa i niewymyślna, opowiada o kinie Czuchraja tonem spokojnym, zarazem jednak brzmiącym doniośle. Zresztą, wydawać by się mogło, że Edward Pawlak miał ułatwione zadanie, biorąc na swój warsztat twórczość artysty mającego w dorobku zaledwie siedem filmów, z czego trzy przynajmniej należą do żelaznego kanonu obowiązkowych lektur filmowych. Tak jednak nie jest, autor stale bowiem musi zwalczać w sobie presję wszystkoizmu – należałoby przecież pisać o wszystkim, co filmy te otacza, nie rezygnując z wyczerpującej analizy samych znaków filmowych, badać dokładnie ich konteksty zewnętrzne. Rezygnować wszak nie bardzo jest z czego, a z samych rewizji wcześniejszych ustaleń żywej książki się nie zrobi. Pawlak znakomicie wybrnął z tej trudności, interpretując twórczość Czuchraja w ideologicznym kluczu rozrachunku autora „Ballady o żołnierzu" ze stalinizmem. Klucz wydaje się naturalny, organicznie wynikający z ducha kina Czuchrajowskiego, a jednak pod piórem Pawlaka pozwala nazwać nienazwane, dopowiedzieć przemilczane, odsłonić ukrywane. Wydaje mi się nawet, że autor ułatwia sobie tym nieco swój wywód; powiedzmy – że nadto go prostuje, że mógłby napisać o swym bohaterze książkę nieco inną, może nawet lepszą. Pawlak przymierzył się jednak do pracy rozrachunkowej i trochę jakby w imieniu krytyki radzieckiej wymodelował Czuchraja na głównego „rewizjonistę całej drogi radzieckiego kina, twórcę, który poddał wiwisekcji jego podstawowe tematy: rewolucję, wojnę ojczyźnianą, stalinizm", czyniąc go zarazem widomym symbolem walki o nowe społeczeństwo radzieckie. Dlatego może tak świeżo pobrzmiewa w tym kontekście wyznanie Czuchraja, iż duże wrażenie wywarł na nim „Człowiek z marmuru" Wajdy.

Jakżeż już dziś trudno uwierzyć, że jeszcze na początku lat sześćdziesiątych, po premierze „Czystego nieba", członkinie kółka miłośników sztuki w dużym zakładzie przemysłowym mogły wystosować do reżysera list następującej treści:

„Szanowny Towarzyszu Reżyserze. Nasza radziecka sztuka powołana jest do tego, by wychowywać radzieckich ludzi w duchu wysokiej świadomości i moralności. A jakiż przykład dajecie nam w swoim filmie? Pokazujecie, jak wasza bohaterka czwartego dnia znajomości z lotnikiem Astachowem wpuszcza go do swego domu i zostaje z nim na noc... Czyż tak postępują radzieckie dziewczęta?"

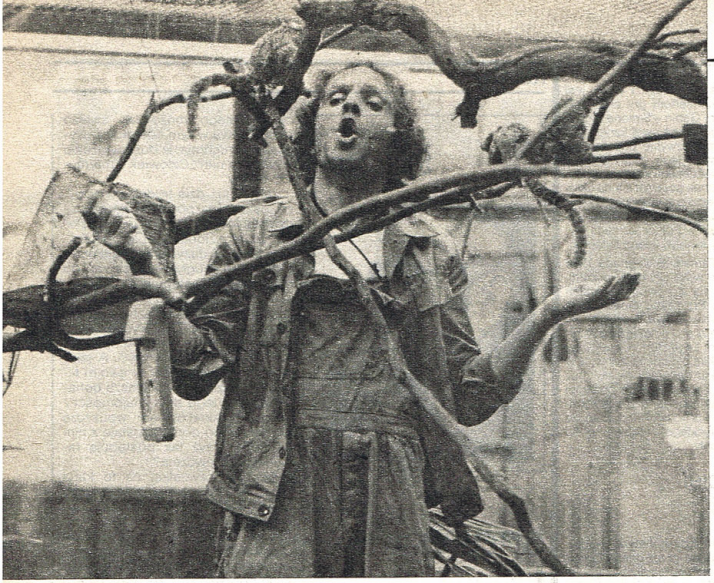
Albo nauczycielka, co to karci Czuchraja za to, że w tymże filmie odważył się pokazać taką „bzdurę", jak miłość od pierwszego wejrzenia... Takie było to Czuchrajowe prostowanie drogi. Wprawdzie niewiele się te petycje różnią od stylistyki odpowiedzi Czuchraja na egzaminie wstępnym WGiK-u, ale to odpowiadał dopiero co zdemobilizowany żołnierz, który pole walki pod Stalingradem zamieniał z marszu na salę wykładową moskiewskiej uczelni. Nie wiem tylko, czy podobne pytania powinien stawiać dzisiaj Pawlak, kiedy zastanawia się np. „czy rewolucjonista ma prawo pokochać, czy może marzyć o szczęściu osobistym, rodzinnym, w sytuacji, kiedy toczy się krwawa walka o szczęście milionów?" Współczesny polski widz o co innego pytał będzie oglądając dziś film Czuchraja „Czterdziesty pierwszy". O co innego też i inaczej pytałby już dziś sam Czuchraj, czego zresztą niezbicie dowodzi książka.

Dlatego tak bardzo podoba mi się sposób, w jaki Pawlak interpretuje nie najlepsze przecież z dzieł reżysera – film „Był sobie dziad i baba", kiedy w tym studium starości czyta przejmującą opowieść o sprawach narodu, skrytych za fotogeniczną bielą syberyjskiego pejzażu. „To prawda – pisze autor – że Czuchraj zrobił film nie o kulcie, lecz o procesach obyczajowych, ale przecież ów dziad, czy tego chcemy, czy nie (krytyka radziecka «nie chciała»), prowokuje do tego rodzaju interpretacji. Jest to analiza już nie emocji, ale charakteru i typu «naturalnego», w którym stalinizm z taką łatwością się zakorzenił i z takich właśnie charakterów czynił swe narzędzia. Trzeba bowiem pamiętać, że wśród apologetów «kultu jednostki» było tyleż cyników, co uczciwych ludzi, z mentalnością, z «nieomylnym» i dyktatorskim charakterem Czuchrajowskiego działa".

I także o nich jest ta książka.

ANDRZEJ GWÓŹDŹ

Edward Pawlak: „Grigorij Czuchraj". Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1984



Andor Lukáts

Wokół Konfrontacji: „Eskimosce jest zimno"

Dwie generacje

Debiutancki film Jánosa Xantusa „Eskimosce jest zimno" miał dobre przyjęcie na Węgrzech i na festiwalach międzynarodowych: w Cannes (w ramach Tygodnia Realizatorów), w Montrealu i Figueira da Foz. Z pozoru banalna, melodramatyczna opowieść o trójkącie została uznana przez większość krytyków za dojrzały artystycznie film, który w atrakcyjnej, przystępnej formie podejmuje ważkie problemy egzystencjalne. Młodzi uczestnicy tego trójkąta należą do trzech różnych warstw: Laci jest wybitnym pianistą, który rozpoczyna wielką międzynarodową karierę; Mari ucieka z zakładu wychowawczego i została przygarnięta przez Jánosa – trzeciego w tym układzie – głuchoniemego opiekuna zwierząt w zoo, za którego wychodzi za mąż i nauczywszy się języka migowego, jest jego tłumaczką.

Mari – nie posiadając jakiegokolwiek systemu wartości – bez hamulców, oporów, bez samokontroli, robi tylko to, co jej podpowiada instynkt. To nieskrępowanie, swoboda, luz zgodny z zasadą „żyć aby żyć" przyciąga Laciego, którego życie od dzieciństwa wciśnięte było w surowy reżim ćwiczeń i koncertów. W tej sile przyciągania jest nie dający się chyba racjonalnie wytłumaczyć, ale spotykany w życiu, osobliwy pociąg subtelnego do prymitywnego i brutalnego, intelektualnego do ograniczonego i taniego. Jednakże zgodnie z dramaturgicznym archetypem ingerencja Laciego w życie Mari i Jánosa musi być źródłem tragedii. Mari wyjeżdża za granicę, zmuszona jest do całkowitego oderwania się od własnego świata. János zostaje przestępcą, mordercą Laciego.

Postać Mari w tym filmie można potraktować jako kontynuację rozpoczętego w „Małym Valentino" Andrása Jelesa (film był wyświetlany w TVP w 1982) studium mentalności, ograniczonych ambicji, wąskiej wyobraźni młodego pokolenia. Tu ten portret jest wzbogacony o obraz tworzonej przez młodych subkultury, którą Xantus zna dobrze i przedstawia z dużym znawstwem i precyzją; od kilku lat towarzyszył bowiem grającej rolę Mari Marietcie Méhes w jej życiu osobistym i zawodowym – uczestniczył w próbach nowofalowego zespołu Trabant, poznawał specyficzny język tego środowiska; filmowe dialogi w dużej części opierają się na rozmowach zarejestrowanych przez reżysera na taśmie magnetofonowej.

Osiągnięciem filmu jest wykorzystanie języka głuchoniemych jako pełnowartościowego środka wyrazu. Już w 1978 roku Xantus zrealizował krótkometrażowy film „W ten sposób i tak dalej", którego bohaterami było dwóch młodych głuchoniemych przyjaciół rozmawiających o swych marzeniach. W „Eskimosce..." rolę głuchoniemego zagrał wybitny aktor z Teatru im. Gergelya Csikyego w Kaposvár, który przez wiele tygodni obserwował system gestów i uczył się języka migowego – efekt jest rewelacyjny, czego dowodem są nagrody za tę kreację.

Swym debiutanckim filmem Xantus dał świadectwo opanowania warsztatu reżyserskiego oraz inwencji twórczej, oryginalności i ostrości widzenia świata. Obecnie kończy swój drugi, utrzymany w konwencji burleski film pod roboczym tytułem „On ma coś w oczach"; w głównej roli występuje znów Andor Lukáts, a jego partnerami są Jadwiga Jankowska-Cieślak i Jan Nowicki.

GŁOS MA JÁNOS XANTUS

– Opowiadam historię pewnej miłości, pewnego trójkąta. László Vető, słynny młody pianista, po jednym z koncertów poznaje dziwną blondynkę, Mari, która zwierza mu się, że chciałaby zostać piosenkarką; jest żoną głuchoniemego opiekuna zwierząt w ogrodzie zoologicznym. Wkrótce Mari opuszcza męża Jánosa, zamieszkuje razem z Lacim i zostaje solistką we wspólnie przez nich założonym zespole nowofalowym. Mogłaby rozpocząć nowe życie, jednak nie potrafi i nie chce zerwać z Jánosem, tak więc wkrótce jej były mąż pojawia się w ich zespole, a potem jako lokator w ich nowym mieszkaniu. Wspólna idylia nie trwa długo: ze względu na narastającą w Jánosu agresję młodzi są zmuszeni przeprowadzić się do rodziców Laciego. Kariera piosenkarska Mari rozwija się, dziewczyna wyjeżdża na koncerty do Ameryki. Tymczasem János, który nie może się pogodzić z utratą żony, zabija Laciego. I to jest właściwie scena otwierająca film.

● Ten zabieg dodatkowo podkreśla to, że istotę filmu tworzą nie emocje fabuły, ale przede wszystkim dobór motywów i siła wyrazu gry aktorskiej.

– Jestem zadowolony z gry całej trójki, choć spotkali się tu tak zróżnicowani aktorzy jak Polak Bogusław Linda, profesjonalista z dużym dorobkiem filmowym, jak Marietta Méhes, nie mająca doświadczenia teatralnego ani filmowego oraz Andor Lukáts, który ma duże osiągnięcia w teatrze, ale główną rolę filmową do tej pory powierzyła mu tylko Judit Elek w filmie „Być może jutro". Wybrałem ich nie tylko dlatego, że są dobrymi aktorami, ale także dlatego, że ujęła mnie ich osobowość, charakter, błysk, który ma każde z nich, co – zważywszy, że cała trójka jest niezwykle fotogeniczna i dobrze się filmuje – spotęgowało się jeszcze bardziej na ekranie. Niewielu znam węgierskich aktorów, którzy byliby tak otwarci na wszystko jak Andor Lukáts i którzy podjęliby tak trudne zadanie, jak zagranie głuchoniemego. Bogusław Linda natychmiast znalazł odpowiedni ton, od razu wiedział, czego chcę, wbrew temu, że został wychowany w innej kulturze i na innych doświadczeniach. Rolę Mari pisałem już z myślą o Marietcie Méhes. (...) Efekt improwizacji bierze się tu z bliskości roli i jej odtwórczyni.

● Dość osobliwy układ: młody pianista, kobieta, która zostaje piosenkarką nowofalową i głuchoniemy mąż. Jak doszło do spotkania tych bohaterów?

– Film zawiera liczne elementy autobiograficzne. Marietta Méhes jako piosenkarka nie jest tworem mojej wyobraźni: naprawdę śpiewa w złożonym z moich przyjaciół i występującym w filmie zespole Trabant. Jeśli zaś chodzi o pianistę, chciałem, by mój bohater robił na widzu wrażenie człowieka sukcesu. Uznanie dla jego talentu jest widoczne; pisarza, malarza nie oklaskuje się, poza tym w uprawianiu muzyki poważnej jest coś mistycznego, trudniej tu o przekonanie, że się na tym znamy, że możemy wydawać sądy. Łatwiej przekonać widzów, że László Vető jest znakomitym pianistą, niż ukazać go jako genialnego malarza, wtedy bowiem musiałbym wstawić do filmu jeszcze co najmniej 10–15 minut dodatkowych materiałów. Gdybym pozbawił Laciego tej aury, załamałby się system wartości całego filmu. Przeprowadziłem eksperyment: wyjąłem z filmu sceny, w których Laci wykonuje klasyczne utwory w Akademii Muzycznej i w Londynie, i stwierdziłem, że poziom filmu obniżył się, a sympatyczny bohater wyblakł, stał się żałosnym fajdakiem. Zmiana ta deklasowała także i dziewczynę, bowiem dopóki genialny pianista interesował się Mari, dopóty sekrety jej osobowości miały dodatkową wartość.

● Pański film jest opowieścią o anty-karierze, ale także o miłości, na dodatek uczuciu o bardzo silnym ładunku zmysłowym. Chyba najważniejszą cechą osobowości Mari jest jej wybujały erotyzm...

– Seks jest organicznym elementem filmu. Mam nadzieję, że nie przeceniłem jego znaczenia, ale też i nie zbagatelizowałem go, nie stworzyłem pozoru, że jest to tak naturalna sprawa jak oddychanie, odżywianie się, sen, chodzi tu bowiem o bardziej mglistą, bardziej demoniczną od tamtych potrzebę. Z erotyką wiążą się także i inne motywy. W całym filmie próbowałem wyraźnie zaznaczyć elementy pozawerbalne, obok seksu jest tam muzyka, z racji obecności głuchoniemego bohatera jest także kwestia postrzegania wrażeń, wszędzie pojawiają się zwierzęta, i mógłbym tak wymieniać jeszcze dalej. Tego typu zainteresowanie, powszechne w filmach japońskich czy latynoskich, w Europie czy Stanach Zjednoczonych jest czymś niezwykłym.

● Trzeci uczestnik miłosnego trójkąta jest głuchoniemy; ten fakt pełnił nie tylko funkcję w fakturze filmu, ale stanowi extremum samo w sobie, ciekawostkę, jest także określeniem miejsca bohatera na skali namiętności. Przecież to nie przypadek, że to właśnie do niego należy ostateczne rozstrzygnięcie: to on dokonuje morderstwa...

– To, że jest on pozbawiony języka, nośnika racjonalizmu, staje się dla niego źródłem silniejszego związku z materią, zmysłowością, uczuciem. Mari mówi: „On wszystko wyczuwa, bo zauważa nawet najdrobniejsze szczegóły. Głusi mają taki zmysł, zresztą w ogóle János jest genialny". O wyborze takiej postaci zadecydowało także i to, że tego typu wyostrzenie może pomóc widzowi w zrozumieniu przedstawionej sytuacji egzystencjalnej. Nie obawiałem się konfrontowania pianisty z głuchoniemym – chociaż tym samym stworzyłem możliwość symbolicznej interpretacji, której zawsze byłem przeciwnikiem, nie miałem oporów przed tego typu rozwiązaniem, podobnie jak Laci nie cofnął się przed możliwością przeżycia przygody. (...)

● Jesteśmy świadkami swoistej sztafety losów, wymiany osobowości. Możliwe, że „education sentimentale" na Laciego oddziałuje leczniczo, natomiast Mari i János zostali jakby „ucywilizowani", zarażeni przez „chorego z ich powodu". Pozwala tak wnioskować także stosunkowo dwuznaczna scena finałowa: Mari na pokładzie statku płynącego do Ameryki – do Nowego Świata. Wprawdzie statek jest w filmie konsekwentnie powracającym moty-

wem wolności, jednakże z uwagi na cel podróży rodzą się w nas wątpliwości; Laci odrzucił właśnie ten świat, ku któremu podąża w tym momencie „Eskimoska".

– Tak, to dość gorzki happy end.

(z wywiadu Gusztáva Schuberta, „Filmvilág" nr 84/2)

GŁOS MA BOGUSŁAW LINDA

● Jak pan ocenia swoją rolę w filmie Jánosa Xantusa?

– Nie jestem z niej zadowolony i podkreślam to dobitnie. Moim nieszczęściem było po pierwsze to, że dokładnie przeczytałem scenariusz i chciałem zagrać to, co w nim było, wiedziałem, jak rozłożyć akcenty w całej roli – tak też ją zagrałem. Obejrzałem potem gotowe materiały – w pierwszej zmontowanej wersji; był to sześciogodzinny film, moim zdaniem znacznie lepszy od wersji ostatecznej. Z tych sześciu godzin można było zmontować kilka filmów, co najmniej dwa dobre. Xantus wybrał trzecią wersję, najgorszą z możliwych – ale jego decyzja była uwarunkowana względami osobistymi. Wyrzucony został istotny wątek czwartego głównego bohatera, amerykańskiego menażera, kolejnego kochanka bohaterki, który – w nadziei na odbicie Mari Laciemu – cały czas pomaga mu finansować jej karierę piosenkarską. Logiczną konsekwencją tego wątku jest wyjazd Mari do Ameryki, który w ostatecznej wersji jest tak enigmatyczny, że widzowie, którzy nie czytali scenariusza i opracowanych przez reżysera streszczeń, są zupełnie zdezorientowani. W pierwotnej wersji był wynikający z tego wyjazdu ciekawy epilog, który dobitniej zarysowywał charakter i mentalność bohaterki: z zakątka kanadyjskiej puszczy wysyła Jánosowi do więzienia wideokasetę, na której zapewnia go o swej miłości, przedstawia gromadkę dzieci i męża-drwala, który zabrał ją z podłej knajpy w USA, gdzie za marne grosze umieścił ją wspomniany menażer. Wyrzucenie wątku amerykańskiego impresaria zubożyło film, to, co zostało, jest jednowymiarowe, niedobre. Bez kluczowych scen z menażerem Laci wydaje się zwykłym durniem, kanalią, nie czuje się, że coś dla Mari poświęca, że świadomie z czegoś rezygnuje. To nauczka dla mnie, by nie grać w takich sześciogodzinnych filmach i nie grać z amatorami – a tak było w przypadku mojej partnerki, której brak umiejętności kondensacji środków wyrazu trzeba było kompensować długością jej ujęć.

Tak czy owak, János Xantus napisał wspaniały scenariusz i rzeczywiście byłem nim zachwycony. Uważam, że jest naprawdę zdolnym artystą i jak każdy artysta ma prawo w sposób egoistyczny decydować o ostatecznym kształcie swego dzieła.

(Rozmawiał: Andrzej M. Rutkowski)

WIECZNA KOBIETA

Jeśli choć na chwilę wyobrazimy sobie tę trójkę bohaterów w innej epoce, w innych kostiumach, wykonujących inne zawody, natychmiast rozpoznamy takie filmowe melodramaty jak „Błękitny anioł", czy inne niezliczone i nieistotne dzieła ukazujące podobne w typie trójkąty. Schemat jest bardzo prosty: poczciwy safanduła, ale porządny mąż, podróżujący po świecie włóczęga, uwodzicielski kochanek i owijająca ich wokół palca Wieczna Kobieta. Kobieta, która jest nieobliczalnością kryjącą się za praktycyzmem, która jest tajemnicą, nawet dla samej siebie, i która obcasami pantofelków, półbutów czy tenisówek depcze męskie serca.

Napisany przez reżysera scenariusz filmu przedstawia więc dramaturgiczny archetyp, a że nie wyczuwamy jego schematyzmu – świadczy to o talencie reżysera i jego pewności warsztatowej. Wspaniałym pomysłem dramaturgicznym jest już sam początek filmu: najpierw widzimy zabójstwo, a dopiero potem wydarzenia, które je poprzedziły – dzięki temu zamiast tradycyjnego melodramatu opowieść ta pojawia się w innym świetle. Pewną ręką doświadczonego reżysera, bez specjalnych filmowych grymasów, za pomocą kamery Andrása Matkócsika Xantus tworzy nastroje, które są w stanie uwiarygodnić nawet najbardziej nieprawdopodobne sytuacje. Film jest wzorowo zmontowany, wreszcie nic nie trwa dłużej niż powinno, a jeśli jakieś ujęcie jest jednak dłuższe, to wywołuje dokładnie zamierzony przez reżysera efekt.

(László Bernáth w „Esti Hirlap" z 30.V.1984).

Marietta Méhes i Bogusław Linda

Z ULICY DO KINA

Dziś szczegół debiutancki

Nie będzie to analiza treściowo-formalna filmów debiutanckich powstałych w okresie czterdziestolecia naszej kinematografii. Temat to zbyt rozległy, wymagający odpowiedniej instrumentacji i spojrzenia całościowego,obejmującego dość skomplikowany układ odniesień, zarówno natury artystycznej, jak też ideowo-programowej, ze wszystkimi płynącymi stąd konsekwencjami. Krótko mówiąc, temat to nie na felieton. Chociaż na użytek felietonu dałoby się z tej wielości spraw związanych z filmem debiutanckim wyodrębnić pewien szczegół, być może marginalny, aczkolwiek charakterystyczny dla zrozumienia mechanizmów rządzących losami filmowych adeptów. Chodzi mi o wiek reżyserów realizujących swoje pierwsze utwory fabularne.

Oglądałem niedawno w telewizji „Pokolenie" (1954), debiut reżyserski Andrzeja Wajdy. Miał wówczas 28 lat. Trzy lata wcześniej ukończył Państwową Wyższą Szkołę Filmową w Łodzi. Dwa lata później zrealizował „Kanał" (1956), który przyniósł mu sukces światowy, nagrody, m.in. w Cannes i w Moskwie. Patrzyłem na „Pokolenie" niejako z rozrzewnieniem, ponieważ jako szesnastolatek przyglądałem się scenom kręconym na Pradze, na ulicy Małej. Z mojej Wileńskiej na Małą to doprawdy dwa kroki. W ten sposób okupacyjne losy Stacha i Jasia Krone związały się, dzięki magicznemu działaniu filmowego pośrednictwa, z moim powojennym losem. Nigdy nie przypuszczałem, że dane mi będzie kiedykolwiek publicznie o tym wspomnieć.

Warto przy okazji „Pokolenia" zwrócić uwagę na dwa nazwiska widniejące w czołówce filmu. Jednym z asystentów Wajdy był Kazimierz Kutz, 25-letni, świeżo upieczony absolwent PWSF w Łodzi. Cztery lata później zadebiutuje „Krzyżem Walecznych" (1958) i otrzyma nagrodę polskiej krytyki filmowej za najlepszy film roku 1959. Dwa lata później jego „Ludzie z pociągu" (1961) zdobędą nagrodę w Locarno. Drugie nazwisko to Roman Polański, występujący w epizodycznej roli Mundka. 21-letni student PWSF w Łodzi – w czasie studiów grywał z upodobaniem w filmach role epizodyczne. Ktoś obliczył, że było ich osiem. Po ukończeniu szkoły w 1958 roku czekał na debiut fabularny trzy lata, w tym czasie realizując filmy krótkometrażowe – m.in. głośny, nagrodzony za granicą na kilku festiwalach „Dwaj ludzie z szafą". W roku 1961, mając 29 lat, „Nożem w wodzie" zapoczątkował pasmo swoich sukcesów w długim metrażu.

Jeszcze jedno nazwisko debiutanta pojawia się w „Pokoleniu" – aktora, który stał się legendą polskiego kina, Zbigniewa Cybulskiego. Miał 27 lat. Widzimy go na początku filmu w niewielkiej roli chłopca z przedmieścia grającego w pikuty, a potem wskakującego do pociągu wiozącego zaopatrzenie dla Niemców – z zamiarem złodziejsko-patriotycznym. Od tego momentu, aż do dnia tragicznej śmierci pod kołami pociągu na wrocławskim dworcu w 1967 roku, motyw pociągu będzie się przewijał w jego kreacjach aktorskich. Trzy lata później zagra w „Popiele i diamencie" (1958) Wajdy rolę Maćka Chełmickiego, która jest jak gdyby rolą modelową „szkoły polskiej", aktorskim popisem przedstawiciela „pokolenia kaskaderów", do którego można zaliczyć Marka Hłaskę, Andrzeja Bursę, Andrzeja Wróblewskiego, Krzysztofa Komedę czy Bogumiła Kobielę, przedwcześnie zmarłych angrymenów z połowy lat pięćdziesiątych. O nich powiedział Polański: że „uważali się za nieśmiertelnych, a byli tylko jednodniowymi motylami".

Można zatem powiedzieć: w jednym filmie „Pokolenie" znalazło się czterech debiutantów, twórców różnorodnych, z prawdziwego zdarzenia. Jednakże „klub" bez mała czy ponad trzydziestoletnich debiutantów w filmie polskim jest o wiele liczniejszy. Tadeusz Chmielewski – „Ewa chce spać" (1957) – 30 lat. Wojciech J. Has – „Pętla" (1957) – 32 lata. Andrzej Munk – „Człowiek na torze" (1956) – 35 lat. Jerzy Skolimowski – „Walkower" (1965) – 29 lat. To tylko wybrane nazwiska, z epoki zdawałoby się odległej – pokolenie z okolic trzydziestki, wspomagane dzielnie przez trzydziestolatków z lat 70-tych i 80-tych.

JERZY GÓRZAŃSKI

Kartki z kalendarza

JERZY TOEPLITZ

MAJ
6
1935

Powrót Frankensteina

Zaczęło się wszystko od spotkania pewnego dżdżystego letniego wieczoru. Spotkali się Byron, Percy Shelley i jego wówczas już legalna żona Mary Wollstonecraft Shelley. Może byli tam i inni angielscy turyści, spędzający letnie wakacje w Szwajcarii, ale kroniki o tym milczą. Każdy z uczestników spotkania miał opowiedzieć jakąś historię mrożącą krew w żyłach. Taka była wówczas moda, w latach wczesnego romantyzmu. Ów spontanicznie zorganizowany konkurs wygrała Mary Shelley. Mówiła o tym, jak student uniwersytetu w Genewie, niemiecki baron z Ingolstadtu, Hektor von Frankenstein, postanowił z części ciała zmarłych osób stworzyć nową istotę i z pomocą chemicznych zabiegów obdarzyć ją życiem. Udało się. Nowoczesny Prometeusz dokonał cudu, ale za swą zuchwałość zapłacił najwyższą cenę: jego brat, żona i w końcu on sam – wszyscy zginęli z ręki przerażającego człekokształtnego potwora. Percy Shelley namówił autorkę, by rozszerzyła ramy opowieści i wydała ją drukiem. W roku 1823 ukazała się w Londynie książka „Frankenstein czyli nowoczesny Prometeusz". Był to, jak to się dziś mówi, bestseller. W dwa lata później na scenie teatru Coburg wystawiono teatralną przeróbkę powieści – „Przypuszczenie dotyczące losu Frankensteina".

Postacią uczonego-eksperymentatora i jego tworu zainteresowało się kino, wiecznie poszukujące ciekawych tematów. Jeszcze w czasach niemych dokonano w Ameryce jednej czy dwóch adaptacji ekranowych opowiadania Mary Wollstonecraft Shelley, ale potwór powołany do życia przez nowoczesnego Prometeusza zyskał filmową sławę dopiero w 1931 roku, kiedy to w wytwórni „Universal" reżyser James Whale zrealizował „Frankensteina". Ponieważ sztuczny twór – człowiek, czy coś w rodzaju ludzkiego osobnika – nie miał imienia, przybrał w powszechnym odbiorze nazwisko swego twórcy. Odtąd dla widza nie uczony, lecz jego twór stał się Frankensteinem. A wykonawca tej roli w filmie, angielski aktor Boris Karloff (w rzeczywistości – James Pratt), zdobył uniwersalną sławę.

„Frankenstein" z 1931 roku niewiele miał wspólnego z literackim oryginałem. Scenarzyści: Garrett Fort, Francis Edward Faragoh i John L. Balderston przenieśli na ekran osnowę opowieści, sam proces produkcji – jeśli można się tak wyrazić – sztucznej, ale ożywionej istoty. O tragicznych konsekwencjach tego przedsięwzięcia, dla uczonego i dla jego najbliższych, nie było mowy. Sprzeciwiałoby się to uświęconej zasadzie happy endu. Ginie tylko potwór, ponieważ jest złym potworem, a Prometeusz ocalał.

W cztery lata później wytwórnia „Universal" postanowiła powtórnie szukać natchnienia w literackim oryginale Mary Wollstonecraft Shelley. Trzeba było powiedzieć, a raczej pokazać, że potwór nie zginął, lecz dalej działa. Na koronnego świadka powołano zza grobu autorkę powieści (aktorka Elsa Lanchester), która w prologu opowiada, jak to się stało, że ze zgliszcz spalonego laboratorium ów sztuczny Frankenstein uszedł cało. Do tej nowej wersji, zatytułowanej „Narzeczona Frankensteina" albo „Powrót Frankensteina", autorzy scenariusza William Hurlbut i John L. Balderston wprowadzili wątki z powieści, zbliżając adaptację ekranową do pierwowzoru. „Powrót Frankensteina" ukazał się na ekranach w Nowym Jorku przed laty pięćdziesięciu – 6 maja 1935 roku.

Podstawową różnicą między Frankensteinem, (potworem, a nie jego twórcą) z roku 1931, a tym z roku 1934 było to, że zgodnie z wizją Mary Shelley – ów sztuczny twór marzy by być dobrym i szczęśliwym. Chce znaleźć wśród ludzi nie wrogów, lecz przyjaciół. Mówią o tym dwie sekwencje filmu. W pierwszej Frankenstein przeżywa pogodne dni w domu ślepego skrzypka, który nie widzi jego odrażającej brzydoty. W drugiej sekwencji – ratuje tonącą dziewczynkę, ale w podzięce zostaje postrzelony przez przerażonego jego widokiem człowieka.

Ale na tych dwóch epizodach kończą się śmiałe poczynania producentów i realizatorów. W powieści potwór prosi swego twórcę, by mu powołał do życia towarzyszkę, ciąży mu bowiem samotność. W filmie dzieje się to skutkiem namowy wprowadzonego *ad hoc* doktora Pretoriusa. W powieści baron Frankenstein ma wszystko już przygotowane, by ożywić leżącą na stole, złożoną z kawałków martwą postać, ale w ostatniej chwili, zdając sobie sprawę, jakie mogą być następstwa tego czynu, niszczy wszystko. Widzi to potwór i przysięga zemstę wiarołomnemu człowiekowi. W filmie sztuczna kobieta (znowu Elsa Lanchester) zostaje stworzona, ale reaguje uczuciem wstrętu na swego towarzysza. To on ją zabija i w płomieniach laboratorium sam ginie, jak również ów doktor Pretorius. Baron von Frankenstein ocalał.

Jak można było się tego spodziewać, ów „Powrót Frankensteina" nie był ostatnią próbą kontynuowania opowieści. Teraz rozpoczęła się eksploatacja na wielką skalę. Można już było do woli igrać zarówno z potomstwem barona von Frankensteina, jak i z różnymi wcieleniami potwora, który ani rusz nie chciał rozstać się z tym światem. Ekrany kinowe i telewizyjne roją się od Frankensteinów, mnożąc technicolorowe okropności i z powodzeniem strasząc widzów. Tylko niewiele ma to wspólnego z myślową, może nawet filozoficzną tkanką powieści Mary Wollstonecraft Shelley. Baron von Frankenstein nie rozmyśla tu o roli i odpowiedzialności uczonego, nie przeżywa wahań i załamań. Jego twór nie ma okazji, by powiedzieć szczerze o tym, co go dręczy. Jak słusznie napisał w swym interesującym studium o horrorze Drake Douglas: „Tragedia sztucznej istoty nie na tym polega, że była potworem, ale przede wszystkim na tym, że tak bardzo była człowiekiem". ■

Elsa Lanchester jako narzeczona Frankensteina

Richard Gere

COTTON CLUB

Za mało znam kulturę amerykańską, by móc jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie, jakie miejsce zajmuje w niej „Cotton Club" – ów legendarny klub czy kabaret jazzowy działający w latach 20-tych w nowojorskim Harlemie; łączą się z jego historią wszystkie wielkie nazwiska tej muzyki. Czym był dla ówczesnych nowojorczyków, czym pozostał w legendzie? Nie potrafię odpowiedzieć, niestety, czy dla wykształconego Amerykanina – dziś – nazwa „Cotton Club" brzmi na przykład równie nośnie, jak nazwa „Zielony Balonik" czy „Qui Pro Quo" dla wykształconego Polaka. Czy trzeba do niej dodawać jakiekolwiek wyjaśnienia, by w wyobraźni ukazał się jakiś ciąg obrazów. Stąd trudność w udzieleniu odpowiedzi na pytanie, czy film pod tytułem „Cotton Club", reżyserowany przez Francisa Forda Coppolę nakłada się na ów wyobrażeniowy stereotyp zakodowany w pamięci amerykańskiej, czy też Coppola sprzeniewierzył się legendzie i tym właśnie należy tłumaczyć chłodne przyjęcie filmu przez amerykańską publiczność.

Miałam natomiast okazję obejrzeć „Cotton Club" w kinie paryskim pod koniec marca. Ani mnie, ani obecnym na sali paryżanom, nie nasuwały się wówczas na myśl takie wątpliwości. Posztam po prostu na nowy obraz *enfant terrible* amerykańskiego kina, ciekawa czym nowym postanowił mnie olśnić ów „niespokojny Amerykanin", twórca „Ojca chrzestnego", „Rozmowy", „Czasu Apokalipsy" i „Rumble Fish". I oglądałam ową wspaniałą baśń rozgrywającą się w świecie białych i czarnych gangsterów, białych i czarnych artystów za wszelką cenę pragnących osiągnąć sukces, nie troszcząc się bynajmniej o legendę „Cotton Clubu".

Opowieść składa się z setek ułamkowych „flash'ów", migawek, często zbyt krótkich, by można się było w nich w pełni rozsmakować; Coppola prowadzi jednocześnie wiele wątków, zbiegających się oczywiście we wspaniałym nocnym klubie, skupiającym kilka światów jednocześnie, krążących na odrębnych orbitach, które się często przecinają. Mamy więc świat artystów – białych i czarnych – dla których „Cotton Club" jest magnesem przyciągającym jak narkotyk – Ziemią Obiecaną sukcesu i sławy, albo bramą Piekła, przez którą spada się w otchłań. Jest świat gangsterów, którzy tym wszystkim kierują w sposób mniej lub bardziej zawoalowany. Oba te światy ocierają się o siebie nieustannie, zderzają i znów rozchodzą, tworząc fascynującą wizję społeczności rządzonej prawami kompletnie odmiennymi niż te, którymi kieruje się „zwykły świat" za oknami. Ale ten wniosek można wysnuć dopiero rozpamiętując film po projekcji. Patrząc na karty „Cotton Clubu" odbiera się tę symbiozę zupełnie naturalnie.

Z wątków filmu wysuwają się na czoło historie dwóch braci Dwyer. Kornecista Dixie (Richard Gere) jest „cudownym dzieckiem", oczkiem w głowie rodziny, natchnionym wirtuozem, który – jedyny z białych – dostępuje zaszczytu gościnnych występów w „Cotton Club", a następnie robi błyskotliwą karierę w Hollywood, gdzie właśnie nastaje era filmu dźwiękowego. Jego młodszy brat Vincent (Nicolas Cage) pracuje dla jednego z gangsterów, trzęsących nowojorskim podziemiem; jest „upadłym aniołem", potępionym nawet w świątku przestępczym za bezwzględność i okrucieństwo (to on wymyśla kidnapping i stosuje metody terrorystyczne). Inny wątek dotyczy demonicznej platynowej blondynki Very Cicero (Diane Lane), utrzymanki gangstera, marzącej o wielkiej miłości, ale twardo stojącej na ziemi („porzuciłam mrzonki o miłości mając lat pięć..."), gdzie kosztem wielu upokorzeń i wyrzeczeń czeka na moment, w którym zacznie się odkuwać na innych za lata cierpień. Tym momentem ma być chwila, w której kochanek – gangster zafunduje jej własny nocny klub. Równolegle rozwija się historia dwóch murzyńskich tancerzy, braci Williamsów, Dalberta (Gregory Hines) i Claya (Maurice Hines), mistrzów „stepowania" i ich ciernistej drogi do sukcesu. Otacza ich plejada innych postaci wirujących wokół „Cotton Clubu" i innych podobnych lokali. Dążą do sukcesu kosztem wszystkiego: mitości, więzów rodzinnych, przyjaźni. Gangsterzy kontrolujący „show-business tolerują artystów i ochraniają ich na tyle, na ile ci dostarczają im rozrywki i przynoszą zyski. Kiedy jednak podopieczni wyłamują się spod tej opieki, albo naruszają kodeks postępowania (jak Dixie ośmielający się sięgnąć po Verę) mogą natychmiast zostać unicestwieni i tylko czasem cudowny przypadek – jak w historii Dixie – przynosi ocalenie i pozwala zorganizować fantastyczny happy end na dworcu Grand Central, gdy Dixie i Vera odjeżdżają do Hollywood ku – możemy się domyślać – lepszej przyszłości.

Owe setki migawek przepojonych nieustanną, wszechobecną muzyką (jest ona, wraz z „Cotton Clubem" osią, wokół której to wszystko wiruje), ukazują Nowy Jork z końca lat dwudziestych, miasto wściekłych kontrastów. Slumsy Harlemu, cuchnące bramy, z których wybiegają na ulice chłopcy i dziewczęta ćwiczyć na asfalcie stepowanie (może zostanę artystą i wyrwę się z getta?), a obok tego prymitywny luksus dzielnic nowobogackich i przeraźliwe chamstwo nadzianych pieniędzmi ich mieszkańców, wyżywających się w upokarzaniu zależnych od nich ludzi. Sam Dixie zaczyna swą karierę jako wyprowadzający pieski na spacer do Central Parku.

Jako tako obeznany z amerykańskim filmem przedwojennym, widz ma wrażenie, że to wszystko już widział: gangsterzy zupełnie tacy sami, jak w filmach z Humphreyem Bogartem, Edwardem G. Robinsonem i Jamesem Cagneyem; ta sama walka o sukces, i whisky lejąca się strumieniami, i krwawe porachunki, i sprzedajne dziewczyny, tanie – ale jednocześnie zdolne do najwyższych poświęceń, i obowiązkowo, końcowy happy end. Można zarzucić „Cotton Clubowi", że jest kalką tych wszystkich hollywoodzkich filmów z lat trzydziestych i czterdziestych. Ale przecież nią nie jest! Jest tu bowiem pewna szczególna atmosfera nostalgii, tęsknoty za ową tak już odległą epoką, nostalgii... euforycznej, jak muzyka Ellingtona i Armstronga. Film Coppoli jest jak szampan, niepoważny trunek z bąbelkami, który niepostrzeżenie wprawia w upojenie. Liczne spektakle na scenie „Cotton Clubu", albo nawet próby, pozwalają zaprezentować fenomenalnych artystów o cudownych głosach, wspaniałych figurach i niebywałej sprawności ruchowej. I chociaż film wprost mieni się kolorami, w istocie dominują tylko dwa – czerń i żółć – kolor fraków i herbacianych róż, kolory dawno przebrzmiałych czasów. Może to właśnie powoduje, że kiedy film się już skończy i tylko trwa nadal muzyka, a na jej tle idą przez ekran niekończące się imiona wykonawców, publiczność nie rzuca się do wyjścia, tylko stojąc jeszcze kontempluje, jeszcze nie chce otrząsnąć się z nastroju, ważniejszego i bardziej zapadającego w pamięć niż wątła fabuta.

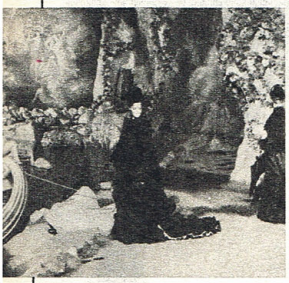
Inny „enfant terrible" amerykańskiej kultury, Ernest Hemingway, pisał do przyjaciela w Paryżu: „Jeśli miałeś w młodości szczęście mieszkać w Paryżu, dokądkolwiek udasz się przez resztę życia, idzie on za tobą, bo Paryż jest ruchomym świętem". Dla mnie „Cotton Club" jest także „ruchomym świętem".

JANINA PAŁĘCKA

COTTON CLUB, reż. Francis Ford Coppola, USA

PORTRET NA ŻYCZENIE

ROMY Schneider



W „Ludwigu"

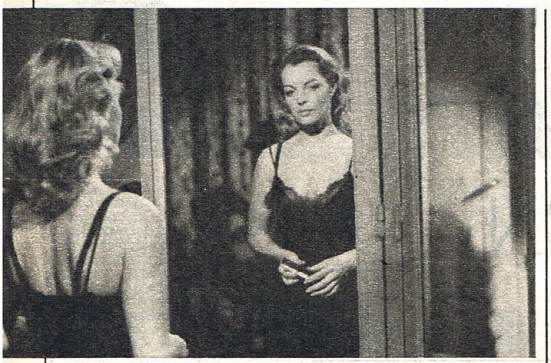
Z Harveyem Keitlem: „Śmierć na żywo"

Po kinoramowym pożegnaniu z bohaterami „gwiezdnej sagi" przyszło sporo listów upominających się o Dartha Vadera czyli Dav ida Prowse. Niestety, nie mamy zdjęcia „prawdziwej" twarzy tego brytyjskiego aktora. Jeden z Czytelników przysłał nam adres fanklubu, przepisujemy więc z kartki: The International Dave Prowse Fan Club, 12 Marshalsea Rd, London SE1 4YB, Anglia.

„Ludwig" (1972) Viscontiego, „Najważniejsze to kochać" (1975) Żuławskiego, „Stara strzelba" (1975) Enrico. Wszystkie te filmy tworzą mit aktorki, porównywalny tylko z mitami Garbo, Dietrich czy Monroe. I nie mogły go przekreślić ani plotki o nieszczęśliwym życiu osobistym, ani obrazy nie zawsze dorównujące tym najlepszym. Jej pozycję dobrze oddaje tytuł zrealizowanego w roku 1979 filmu „Blask kobiecości". Było także coś proroczo smutnego w innym – zatytułowanym „Śmierć na żywo" (1980), ostatnim, w jakim widzieliśmy ją na naszych ekranach.

29 maja 1982 Romy Schneider zmarła na atak serca. Przypomnijmy, że o karierze aktorki pisaliśmy obszernie w nr 16 z 1982 r. ■

Fot. Ciné Revue

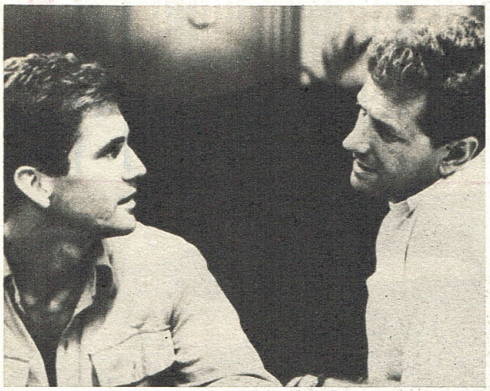


W „Starej strzelbie"

Trudno zapomnieć jej piękną, skupioną twarz z filmu „Stara strzelba". Trudno zapomnieć dekoracyjną sylwetkę cesarzowej Elżbiety z „Ludwiga". Minęły już trzy lata od śmierci Romy Schneider, ale wciąż oczekujemy niecierpliwie każdego spotkania z tą wspaniałą aktorką.

Była Austriaczką, choć największe jej osiągnięcia wiążą się z kinem francuskim. Rosemarie Albach, córka popularnej gwiazdy przedwojennego filmu, Magdy Schneider, urodziła się w Wiedniu 23 września 1938 roku. Na ekranie debiutowała już w wieku 15 lat. Grała w cyklu filmów o Sissi – cesarzowej Elżbiecie, żonie Franciszka Józefa. Powodzenie tych staroświeckich melodramatów przesłoniło dojrzałą kreację w nowej wersji głośnego niegdyś filmu „Dziewczęta w mundurkach" (1958), w której powtórzyła rolę graną przez matkę. Po latach skarżyła się: „Sissi to świat krynolin, walców, flirtów, wspaniałych dekoracji... Czy mam zawsze pozostać w pamięci widzów jako mała księżniczka? Przecież nigdy nie miałam z nią nic wspólnego!". Przyjazd do Paryża i romans z Alainem Delonem, trwający sześć lat, były wyrazem buntu. Grała w filmach, które nie wybiegały ponad przeciętność, ale rola w „Pojedynku na wyspie" (1961) ujawniła jej wielki talent dramatyczny. Potem przyszedł sukces w znakomitej noweli Viscontiego w filmie „Boccacio 70".

Ale życie osobiste aktorki nie układało się szczęśliwie: zerwanie z Delonem, nieudane małżeństwo ze znacznie starszym niemieckim reżyserem Harry Meyenem. I filmy – często przypadkowe, często nie kończone, wreszcie długa, bo półtoraroczna przerwa... Ale powrót był tryumfalny. Romy wystąpiła w serii filmów Claude Sauteta, reżysera, który jak nikt dotąd potrafił przekazać na ekranie jej bogatą osobowość, urok dojrzałej kobiecości i urodę. Znamy z naszych ekranów filmy „Okruchy życia" (1969), „Max i ferajna" (1971), „Cezar i Rozalia" (1972), „Mado" (1976), „Prosta historia" (1978). Był także wspaniały



ROK NIEBEZPIECZNEGO ŻYCIA

AUSTRALIA, 1982

Reżyseria: PETER WEIR. Scenariusz według powieści C.J. Kocha: David Williamson, Peter Weir, C.J. Koch. Zdjęcia: Russell Boyd. Muzyka: Maurice Jarre. Scenografia: Herbert Pinter. Wykonawcy: Mel Gibson (Guy Hamilton), Sigourney Weaver (Jill Bryant), Linda Hunt (Billy Kwan), Bembol Roco (Kumar), Domingo Landicho (Hortono), Hermino de Guzman (urzędnik imigracyjny), Michael Murphy (Pete Curtis), Noel Ferrier (Wally O'Sullivan), Paul Sonkkila (Kevin Condon), Norma Uatuhan (Ibu), Billy Kerr (pułkownik Henderson), Mike Emperio (prezydent Sukarno) i inni. Produkcja: McElroy and McElroy Productions dla MGM/UA. Barwny. Szerokoekranowy. Dozwolony od 15 lat. Czas wyświetlania: 115 minut. Tytuł oryginalny: „The Year of Living Dangerously".

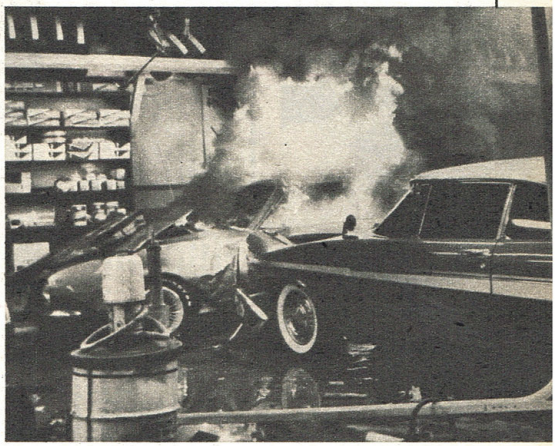
Spotkanie przedstawiciela cywilizacji zachodniej z kulturą Dalekiego Wschodu, ukazane poprzez perypetie australijskiego dziennikarza w Indonezji przełomowego roku 1965. „Oscar'84" za najlepszą rolę drugoplanową dla Lindy Hunt.

CHRISTINE

USA, 1983

Reżyseria i muzyka: JOHN CARPENTER. Scenariusz na podstawie powieści Stephena Kinga: Bill Phillips. Zdjęcia: Donald M. Morgan. Scenografia: Daniel Lomino. Wykonawcy: Keith Gordon (Arnie), John Stockwell (Dennis), Alexandra Paul (Leigh), Robert Prosky (Will Darnell), Harry Dean Stanton (detektyw Junkins), Christine Belford (matka Arniego), Robert Blossom (LeBay), William Ostrander (Buddy), David Spielberg (pan Casey), Malcolm Danare (Moochie), Steven Tash (Rich), Stuart Charno (Vandenberg), Kelly Preston (Roseanne), Mark Poppel (Chuck), Robert Darnell (ojciec Arniego) i inni. Produkcja: Columbia-Delphi Productions. A Polar film – dla Columbii. Barwny. Szerokoekranowy. Dozwolony od 18 lat. Czas wyświetlania: 110 min. Tytuł oryginalny: „Christine".

Współczesny film grozy. Uważany za niedorajdę nastolatek wyzwala się ze swych kompleksów dzięki samochodowi o skłonnościach wampirycznych.



Listy do redakcji

„AWANTURA O KINA"

W odpowiedzi na artykuł „Awantura o kina", zamieszczony w nr 10 „Filmu", miło nam donieść, że dzięki krytyce prasowej Łódzkie Przedsiębiorstwo Budownictwa Przemysłowego zrezygnowało z uprzednich zamiarów zamiany kina na magazyn.

Obecnie, po decyzji zakupu kina przez OPRF, trwają formalności organizacyjno-prawne związane z ustaleniem ceny.

Niebawem będziemy mogli zakomunikować, że jesteśmy właścicielem kina, zwłaszcza że organ założycielski wstępnie zapewnił nas o przyznaniu niezbędnej dotacji.

Wojciech Olszak
dyrektor OPRF w Łodzi

POMAGAMY SOBIE

Beata Dajmar (skr. poczt. 1961, 53-316 Wrocław 14) odstąpi egzemplarze „Filmu" z lat 1977-84 (niektóre roczniki prawie w całości).

Iwona Jakowicz (ul. Kurpiowska 7/4, 44-335 Jastrzębie) poszukuje „Filmu" z lat: 1982 (numery 22, 23, 26), 1983 (6, 8, 38), 1984 (9, 26) i 1985 (2) oraz numerów ze zdjęciami H. Forda i R. Redforda sprzed 1982 r.

Marian Kazimierz Pawlak (ul. Wojska Polskiego 5 m. 4, 56-400 Oleśnica Śl.) odstąpi roczniki „Filmu" (w większości oprawione) z lat 1946-84.

Halina Foryś (Oś. Tysiąclecia 13/2, 44-268 Szeroka) odstąpi „Film" z lat: 1982 (numery 22, 24, 27–31, 33–40), 1983 (rocznik bez numerów 7, 19, 27 i 52) i 1984 (rocznik).

Halina Kasprzyk (ul. Buczka 43/53 m.19, 42-200 Częstochowa) poszukuje „Filmu" z lat: 1969 (numery 23, 25, 28, 29, 36, 43, 44, 48-52), 1970 (2, 4, 49), 1971 (1–4, 6, 7, 9, 12, 17, 25, 48), 1973 (13) i 1981 (6, 23, 25, 27, 33, 37, 39, 49, 50).

Stanisław Nowak (38-212 Brzyska 233, woj. krośnieńskie) poszukuje „Filmu" z lat 1977–80.

Aleksandra Szydło (ul. Podedworze 6/15, 30-686 Kraków) poszukuje numerów „Filmu" ze zdjęciami „Star Wars" Lucasa (z wyjątkiem 4, 5 i 12 z 1984 r.)

FILM – magazyn ilustrowany
WYDAWCA: Krajowe Wydawnictwo Czasopism RSW „Prasa-Książka-Ruch", ul. Noskowskiego 14, 00-666 Warszawa, tel. centrali 25 72 91 do 93;
REDAKCJA: ul. Puławska 61, 02-595 Warszawa, tel. 45 40 41 w: 112, 116;

REDAKTOR NACZELNY: Zbigniew Kłaczyński

DRUK: Zakłady Wklęsłodrukowe RSW „Prasa-Książka-Ruch", ul. Okopowa 58/72, 01-042 Warszawa.
WARSZAWA. 1985.05.05.
NR 18 przekazano do drukarni 1985.04.12. Zam. 567. N-91.

RADA REDAKCYJNA: Henryk Kluba, Maria Kornatowska, Marian Kuszewski, Józef Lenart, Zbigniew Sefjan, Roman Wionczek, Wojciech Żukrowski. REDAGUJE ZESPÓŁ: Elżbieta Dolińska, Czesław Dondziłło, Bogumił Drozdowski, Bożena Janicka, Andrzej Kołodyński, Krzysztof Kreutzinger, Aleksander Ledóchowski, Maria Olekslewicz, Jan Olszewski, Maria Pyszkowska, Oskar Sobański, Krystyna Szymańska, Wacław Świeżyński, Jerzy Trafisz, Bogdan Zagroba. OPRACOWANIE GRAFICZNE: Maciej Zbikowski. FOTOREPORTERZY: Renata Pajchel, Roman Sumik. REDAKCJA TECHNICZNA: Elżbieta Kowalska, Barbara Seroczyńska. KOREKTA: Elżbieta Czechak, Marek Kreutz. REDAKCJA NIE ZWRACA RĘKOPISÓW nie zamówionych oraz zastrzega sobie prawo ich skracania.

OGŁOSZENIA przyjmuje Biuro Reklam i Propagandy: tel. 25-56-26

Zdjęcia: Z. Nasierowska, W. Plotnikow; R. Sumik; J. Szkolnicki; Ciné Revue, Epoca, Film Szinhaz Muzalka, Hungarofilm; L'Express, Paris Match, PDF, PRF „Zespoły Filmowe", WF „Czołówka", arch.

PRENUMERATA: kwartalna – 260 zł, półroczna – 520 zł, roczna – 1040 zł.

WARUNKI PRENUMERATY: 1. Instytucje i zakłady pracy w miastach wojewódzkich i miastach będących siedzibami Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" zamawiają prenumeratę w tych Oddziałach; 2. Instytucje i zakłady pracy oraz osoby zamieszkałe w miejscowościach, gdzie nie ma Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" i na terenach wiejskich opłacają prenumeratę w urzędach pocztowych i u listonoszy; 3. Mieszkańcy miast będących siedzibami Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" opłacają prenumeratę wyłącznie w urzędach pocztowych nadawczo-oddawczych właściwych dla miejsca zamieszkania prenumeratora. Wpłaty dokonują używając „blankietu wpłaty" na rachunek bankowy miejscowego oddziału RSW „Prasa-Książka-Ruch". PRENUMERATĘ ZE ZLECENIEM WYSYŁKI ZA GRANICĘ przyjmuje RSW „Prasa-Książka-Ruch", Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw ul. Towarowa 28, 00-869 Warszawa, konto NBP XV Oddział w Warszawie nr 1153-201045-139-11. Prenumerata ze zleceniem wysyłki pocztą zwykłą jest droższa od prenumeraty krajowej o 50% dla zleceniodawców indywidualnych i o 100% dla instytucji i zakładów pracy;

TERMIN PRZYJMOWANIA PRENUMERATY: 1. Do dnia 10 listopada na I kwartał, I półrocze roku następnego oraz cały rok następny; 2. Do dnia 1-go każdego miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty w roku bieżącym.

Kinorama

FAKTY

„Eine kleine Oscar-Musik" – prasa amerykańska nazwała tak uroczystość wręczania nagród Hollywoodzkiej Akademii Filmowej ze względu na tryumfatora – film o Mozarcie „Amadeusz", który otrzymał tytuł najlepszego obrazu roku oraz Oscary dla F. Murray Abrahama (najlepszy aktor), reżysera Miloša Formana, scenarzysty Petera Shafferа, a także za kierownictwo artystyczne (Patrizia von Brandenstein), kostiumy (Theodor Pistek), najlepszy dźwięk i charakteryzację (Paul Le Blanc i Dick Smith). Sally Field otrzymała Oscara za kreację w filmie „Miejsca w sercu" (Places in the Heart), nagrodzonym także za najlepszy scenariusz oryginalny (Robert Benton). Kasowy przebój „Indiana Jones i Świątynia Przeznaczenia" nagrodzony został tylko za efekty wizualne. Brytyjski film „Droga do Indii" (A Passage to India) ukoronowały Oscary za drugoplanową rolę Peggy Ashcroft i najlepszą muzykę (Maurice Jarre). „Pola śmierci" (Killing Fields) otrzymały Oscara za montaż (Jim Clark), zdjęcia (Chris Menges) i drugoplanową rolę męską (Haing S. Ngor). Piosenkarz Prince nagrodzony został za najlepsze piosenki w filmie „Purpurowy deszcz" (Purple Rain). Nagrodzono także dokumenty: pełnometrażowy „Czasy Harveya Milka" (The Times of Harvey Milk) i krótkometrażowy „Rzeźbiarze w kamieniu" (The Stone Carves). Oscara za film animowany otrzymała „Szarada" (Charade). Niespodzianką było uznanie za najlepszy film zagraniczny szwajcarskiego dramatu „Niebezpieczne ruchy". Weteran James Stewart otrzymał honorowego Oscara za wkład w sztukę filmową.

★

Igor Hossein (na zdjęciu), syn Mariny Vlady i Roberta Hosseina jest gwiazdą filmu... tahitańskiego „Hombo". Wiele w nim karate, ale szanse na europejskim rynku są raczej niewielkie.

Fot. Paris Match

Veronica HAMEL et Daniel J. TRAVANTI, vedettes de « Hill Street Blues ».

Fot. Ciné Revue

Veronica Hamel i Daniel J. Travanti

Poznaliśmy tę parę w popularnym serialu „Posterunek przy Hill Street". Veronika jest modelką, ale na małym ekranie zagrała adwokatkę Joyce, jej partner występuje u boku samej Sofii Loren. Serial, którego kilka odcinków oglądaliśmy nie tak dawno, w Stanach Zjednoczonych wyświetlany jest już piąty sezon i cieszy się powodzeniem ze względu na realizm, z jakim ukazuje amerykańską codzienność.

PREMIERY

„Karenina" stylowa

Nawrót do klasyki? Po „Damie Kameliowej" zrealizowanej przez Amerykanów we Francji, na małych ekranach pojawiła się amerykańska „Anna Karenina" – ale zrealizowana w Budapeszcie. W Europie film ma być wyświetlany w kinach w wersji nieco skróconej w porównaniu z trzygodzinnym oryginałem. Pierwsze recenzje są pozytywne: reżyser Simon Langton posłużył się inteligentnym scenariuszem Jamesa Goldmana, wiernie przekazującym treść powieści Lwa Tołstoja i w pełni wykorzystał dziewiętnastowieczną scenerię budapeszteńskich ulic. Niektórzy uważają nawet, że film jest zbyt staroświecki, prezentuje bowiem sceny

Jacqueline Bisset jako Anna Karenina

Fot. Film Szinhaz Muzsika

miłosne w konwencjonalnym stylu, kiedy kamera dyskretnie odwraca się od kochanków, studiując dekoracyjną scenerię. Ale niekonwencjonalna jest obsada. Reżyser postawił na gwiazdy, których sylwetki kojarzą się raczej z rolami współczesnymi. I wygrał. Rolę tytułową gra Jacqueline Bisset, jej partnerem w roli hrabiego Wrońskiego jest znany z „Supermana" Christopher Reeve. Bisset nie ma posągowej urody Grety Garbo czy żywiołowości Tatiany Samojłowej, ale jest aktorką zaskakującą wyczuciem stylu. Mogli się o tym przekonać także widzowie filmu „Pod wulkanem" wyświetlanego w ramach niedawnych Konfrontacji. Jest Kareniną opanowaną i świadomą ceny swej iluzorycznej wolności. Reeve gra z taktem, nie zamieniając się w mydłkowatego amanta. Znakomity jest także Paul Scofield w roli Karenina, ponieważ po raz pierwszy chyba w dziejach ekranizacji powieści Tołstoja zdołał wyposażyć tę postać w rysy sympatyczne. Obsady dopełniają bardzo dobrzy aktorzy angielscy, tacy jak Ian Ogilvy, Anna Massey czy Judy Campbell.

SPOTKANIA

Gagman

Claude Zidi opuścił tylko na chwilę swoje biuro przy Champs–Elysées w Paryżu. Była zresztą ku temu okazja, ponieważ 1-go filmowi „Les Ripoux" przyznano aż trzy Cezary. Mimo stosu telegramów z gratulacjami, twierdzi, że czuje się jakby to wszystko było snem. Na ekrany francuskie wszedł już kolejny jego film, „Królowie gagu". W głównych rolach – Michel Serrault, Gérard Jugnot i Thierry Lhermitte. Jest to komedia o tym, jak trudno rozśmieszać innych i być poważnie traktowanym.

– Robienie widowisk to trudny zawód, powodujący mnóstwo stresów – **mówi Zidi na łamach „Le Figaro".** – Trzeba się mocno trzymać, opierać ciosom, nie dać się zepchnąć młodym. Żyjemy ciągle w obawie przed wyczerpaniem się fantazji i inwencji, w obawie przed starością.

Podobnie jak bohaterowie jego filmu, Zidi był także gagmanem.

– Często chodziłem sam do restauracji w godzinie obiadowego „szczytu". Tam najlepiej mi się pisało. Kiedy wyczerpuje się wyobraźnia, można obserwować ludzi. Sam pomysł „Królów gagu" zrodził się przed siedmiu czy ośmiu laty. Chcieliśmy z Christianem Fechnerem podbić Amerykę szampańską komedią. Czytałem wspomienia Franka Capry, który sam był gagmanem u Chaplina i Bustera Keatona, o gagmanach Mack Sennetta. Zafascynowali mnie ci ludzie, mający mnóstwo kłopotów w codziennym życiu, ale przychodzący każdego ranka do studia z kaskadą komediowych pomysłów. Chciałem w tym filmie obsadzić Gene Wildera, Mel Brooksa, Pierre Richarda i Louisa de Funèsa. Nie udało się.

Thierry Lhermitte i Gérard Jugnot w filmie „Królowie gagu"

Fot. Ciné Revue

WYDARZENIA

Stary festiwal, nowa dyrekcja

8 maja rozpocznie się kolejny festiwal w Cannes. Przewodnictwo jury powierzono Miłošowi Formanowi, którego najnowszy film „Amadeusz" odnosi wielkie triumfy.

Robert Favre le Bret został honorowym przewodniczącym canneńskiej imprezy i będzie zajmował się kontaktami z zagranicą. Swe funkcje przekazał nowemu dyrektorowi – Pierre Viotowi i jego współpracownikom: Gilles Jacobowi i Michelowi Bonnet (sprawy organizacyjne i targi filmowe). Ambicją Pierre Viota jest uczynienie z festiwalu w Cannes imprezy, która nie miałaby równej sobie na świecie. Zamierza więc podnieść poziom organizacji i zapewnić Cannes najwartościowsze filmy. – *Pragnę* – mówi Viot w wywiadzie dla „Le Figaro" – *aby uczestnicy festiwalu byli codziennie informowani o tym, co mamy im do zaoferowania. Dlatego utworzymy punkty informacyjne, gdzie każdy będzie mógł uzyskać i wymieniać wiadomości. Ulegnie także intensyfikacji informacja audiowizualna w hotelach.*

Muzyka i teatr, ich związki z X Muzą będą przewodnim motywem tej imprezy. Zamierzamy także wokół tematu muzycznego osnuć wielką festiwalową noc. Nie zamierzamy powracać do dawnego przepychu, ale chcemy naszej imprezie dać właściwy rytm i atmosferę radości.

Zorganizujemy wiele wystaw fotograficznych i graficznych, a także cykle pokazów, złożone w hołdzie zmarłym reżyserom, a zwłaszcza François Truffautowi. Canneńskie targi filmowe będą święcić swoje dwudziestopięciolecie.

Chcemy, aby Cannes stało się jak najszerszą panoramą współczesnego kina światowego. Liczymy na bardzo wielu gości. Canneńskie hotele są już gotowe na ich przyjęcie.

Brooke Shields

Na razie nie gra w filmie. Na zamówienie tygodnika „Life" reklamuje nową linię kostiumów kąpielowych na lato. W zdjęciach na Antylach miał jej towarzyszyć „młody aktor europejski", Brooke wybrała Anthony Delona. *Jesteśmy przyjaciółmi, lubimy się. Wracam na uniwersytet, Anthony do swoich spraw. To wszystko.*

Fot. Paris Match